Das Pseudoklassizistische und Romantische in E. Youngs "Night Thoughts"

Inaugural-Dissertation

zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Käthe Laux
Ludwigshafen a. Rh.

Februar 1938.

Pilger-Druckerei G. m. b. H., Speyer a. Rh.

Referent: Prof. Dr. R. Spindler.

Tag der mündlichen Prüfung: 28. November 1935.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lb. Eltern
in Dankbarkeit gewidmet

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung: Vorbemerkungen.

1. E. Young und seine Werke 7
2. Entstehung und Herausgabe der "Night Thoughts". 9

Hauptteil: 13

I. Teil: Innere Form. 13

A. Stoffwahl und Inhalt im allgemeinen. 13

B. Die dargestellten Dinge im besonderen. 16

I. Kapitel: Natur. 16

1. Abschnitt: Bereich der in Betracht gezogenen Naturgegenstände 16
2. Abschnitt: Art der Behandlung. 25

II. Kapitel: Personendarstellung. 42

1. Abschnitt: Selbstdarstellung. 42
2. Abschnitt: Darstellung anderer Personen. . . 44

III. Kapitel: Weltanschauung. 49

1. Abschnitt: Gott. 49
2. Abschnitt: Schöpfung. 57

1. Teil: Die unbeseelte Schöpfung. 57
2. Teil: Der Mensch. 68

IV. Kapitel: Geisteshaltung des Dichters. 79

V. Kapitel: Stellung zu verschiedenen ethischen Fragen 82

II. Teil: Äußere Form. 87

I. Kapital: Titelfassung, Vorworte und Widmungen. . 87

II. Kapitel: Aufbau. 90

III. Kapitel: Sprache. 93

1. Abschnitt: Stil. 93
2. Abschnitt: Sprachliche Einzelheiten. 100

IV. Kapitel: Metrum. 112

III. Teil: Zusammenfassung. 117

Schluß: Ergebnis. 123

Einleitung

Vorbemerkungen

1. Edward Young und seine Werke.

Edward Young, der Sohn eines Predigers in Upham in Hampshire, lebte von 1683—1765[1]). Nach Besuch des Winchester College zog er nach Oxford, um die Rechte zu studieren. Er geriet dort in den lebenslustigen Kreis des Herzogs von Wharton, der sein Gönner wurde, hob sich aber bald durch sein düsteres, exzentrisches Benehmen aus seiner Umgebung heraus. Während er arbeitete, pflegte er sich mit einer künstlichen Nacht zu umgeben, indem er die Fenster verhängte, und stellte Totenschädel und die Insignien des Todes um sich her, eine Sonderlichkeit, die zu seinem später verfaßten Hauptwerk "Complaint, or Night Thoughts" eine sprechende Parallele abgibt. Nach Erwerb der akademischen Grade war er literarischer Beistand des Herzogs von Wharton und unternahm wahrscheinlich mit diesem auch verschiedene Reisen. In der Hauptsache aber machte er für ihn Übersetzungen aus dem Lateinischen. Zur selben Zeit versuchte er auch die parlamentarische Laufbahn einzuschlagen, allerdings ohne Erfolg. Schließlich nahm er die priesterlichen Weihen, um 1728 die Stelle des Hofkaplans Georgs II. zu bekleiden. Zwei Jahre später erhielt er die einträgliche Pfarrei zu Welwyn, wo er auch starb.

Schon während seiner Studienzeit wandte sich Young der literarischen Muse zu. Er schrieb Gelegenheitsgedichte im Geschmacke seiner Zeit, ahmte Horaz nach und besang die zeitgenössischen Staatsmänner. In diese Zeit fallen auch zwei Gedichte, die dem Ideenkreis der Vorromantik nahe kommen; in "The Last Day" (1713) greift er auf Milton zurück, ohne allerdings Eigenes zu schaffen; 1719 verfaßte er die Paraphrase über das Buch Hiob und fand damit den Beifall des "Spectator"-Kreises, dessen Bestreben es war, den englischen Dichtern die Bibel wieder nahezubringen. Darin zeigt sich die Tendenz, über Milton hinauszugehen zur eigentlichen Quelle

[1]) Die Biographia Britannica setzt sein Geburtsdatum erst in das Jahr 1684, während er im Taufregister von Upham unter dem Jahre 1683 geführt wird.

Miltons, zur Bibel. Young ließ es allerdings bei der Stoffwahl bewenden, denn er gesteht, daß er das Ganze einer Methode unterworfen habe, die der Auffassung von Regelmäßigkeit mehr entspräche[2]). In demselben Jahre wandte er sich, erfüllt von Bewunderung für Shakespeare, dem Drama zu. Trotzdem blieb er mehr Schüler Lees und Otways und stand letzten Endes unter dem Einfluß der französischen Schule. Seine Dramen "Busiris" (1719), "Revenge" (1721) und "The Brothers" (verf. 1726, hrg. 1753) sind Beispiele für Dramen, in denen "declamation raged, while passion slept"[3]). In "Revenge" schwebte ihm Shakespeares Othello vor. Alle drei Dramen finden ihre Lösung durch das einfache Mittel des Selbstmordes. Youngs Hauptfehler liegt aber in der mangelhaften Charakterisierung der dargestellten Personen und der Handlung in bezug auf Ort und Zeit. Diese Tragödien fanden auch schon ihre Verurteilung durch seine Zeitgenossen Henry Fielding (Tom Thumb 1730), Henry Carey (Chrononhotonthologos 1734) und William Whitehead (Fatal Constancy, or Love in Tears 1750)[4]).

Nach der oben erwähnten leisen Fühlungnahme mit der Romantik durch Zurückgreifen auf Milton, die Bibel und Shakespeare, womit er jedoch keinen großen Erfolg hatte, wandte er sich einer Dichtungsgattung zu, die mehr dem rationalistischen, klassizistischen Geschmacke seiner Zeit zusagte und Erfolg versprach: der didaktischen Satire, und sah hauptsächlich in Horaz sein Vorbild. 1728 gab er einen Band Satiren heraus unter dem Titel "Love of Fame, the Universal Passion". Ganz klassizistisch sind auch seine Oden. Noch 1728 verfaßte er eine Ode auf die Thronbesteigung Georgs II., die ihm die Stelle des Hofkaplans eintrug; es folgte "The Ocean", "Seapeace", das er Voltaire zueignet, und 1729 "The Merchant". Dieses sind hauptsächlich Lobeshymnen auf Englands See- und Handelshegemonie. Der Ozean wird darin ganz undichterisch gesehen; Reynolds nennt die Behandlung "exceedingly commonplace and unimaginative"[5]). Mit den Oden war diese Periode abgeschlossen. In seinem Hauptwerk "Complaint, or Night Thoughts" (N. Th.), dessen erster Teil 1742 herauskam, wandte er sich wieder den neuen Bestrebungen zu, die er im "Last Day" und in "A Paraphrase of Part of the Book of Job" nur gestreift hatte. Er erntete damit den Erfolg seines schriftstellerischen Lebens. Anschließend verfaßte er eine Reihe moralisierender Schriften. 1745 erschienen seine "Reflexions on the Public Situation of the Kingdom", in denen er die Aufgaben des wahren Staatsmannes, das Laster zu bestrafen und

---

[2]) Vergl. Thomas, Le poète E. Young S. 323.
[3]) Bowen, Youngs "Night Thoughts", S. 64.
[4]) Bowen a. a. O. S. 64; Thomas a. a. O. S. 284; Legouis et Cazamian: Histoire de la littérature anglaise, S. 857.
[5]) Reynolds, The Treatment of Nature. S. 15.

Tugend und den christlichen Glauben, die einzigen Garanten für Glück und Wohlergehen sowohl des Einzelnen als auch des ganzen Staates, zu schützen, herausstellte. 1754 erschien eine Prosaschrift "Centaur not Fabulous", worin er gegen den Deismus, Atheismus und die Vergnügungssucht seiner Zeit angeht und auf die christliche Religion hinweist. In ähnlicher Weise moralisierend sind auch die übrigen Prosastücke derselben Zeit. — Hatte er sich in diesen Werken gegen die Auswüchse einer verderbten Kultur gewandt, so folgte 1759 eine kunstkritische Schrift, die literarisch zweifellos sein bedeutendstes Werk genannt werden muß. Seine "Conjectures on Original Composition" treten dem Klassizismus entgegen, und er stellt sich darin entschieden auf den Boden der Modernen, daß Kunst nicht in Künstelei und Nachahmung zu suchen sei. Er wendet sich damit gegen Pope und Johnson und stellt die Elisabethanische Zeit als Muster auf. 1761 nahm er, bald 80jährig, mit der "Resignation" Abschied vom schaffenden Leben.

Der Dichter hat sich auf den verschiedensten Gebieten der Literatur versucht, beginnend mit pseudoklassizistischem Kunstschaffen, dann ohne Erfolg tastend nach dem Neuen, um nach einer Zeit klassizistischer Dichtung in vorgerücktem Alter diesen neuen Weg einzuschlagen und die romantischen Tendenzen der Kunst kräftig in seinen "Conjectures" zur Geltung zu bringen. Cazamian setzt ihn in Parallele zu dem Vorromantiker Thomson: "Tout autant que Thomson, Young est un tempérament double, lié par sa culture à la tradition, en même temps que son instinct l'oriente vers l'avenir"[6]).

Unsere besondere Aufgabe ist es nun, die N. Th., die in der Phase der Wandlung des Dichters entstanden sind, auf ihre konventionellen Bestandteile und auf die neuen, die romantischen Elemente hin zu untersuchen.

2. Entstehung und Herausgabe der "Night Thoughts".

Nachdem Young 1730 die Pfarrei zu Welwyn übernommen hatte, trat eine längere Pause in seinem dichterischen Schaffen ein. Die Obliegenheiten seines Amtes nahmen ihn in Anspruch, und er veröffentlichte nur einige Predigten. 1731 hatte er sich verehelicht und widmete sich seiner Familie. Doch nicht lange dauerte dieses Familienglück, der Tod nahm ihm seine Gattin, eine Tochter starb und auch ein Freund wurde ihm durch den Tod entrissen. Diese

[6]) Legouis et Cazamian a. a. O. S. 802.

Schicksalsschläge brachten ihn selbst an den Rand des Grabes. In dieser trostlosen Verlassenheit nahm er seine schriftstellerische Tätigkeit wieder auf. Im Juni 1742 erschien das erste Gedicht mit dem Titel: "The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality". Gedruckt wurde es bei Dodsley in Quart-Format und trug auf einem blauen Deckblatt das Bild des Kirchhofs von Welwyn, zwischen dessen Gräbern der Autor tief in Gedanken versunken im Mondenschein umherwandelt. Das Gedicht fand großen Beifall und einige Wochen später wurde es als "Night the First" wieder herausgegeben, da mittlerweile ein zweiter Gesang mit dem Titel: "Night the Second on Time, Death and Friendship" veröffentlicht worden war. Bald darauf erschien auch die 3. Nacht: "Narcissa". Als 4. Nacht folgte im nächsten Jahre (1743) als vorläufiger Abschluß "The Christian Triumph", mit einem Vorwort versehen, in dem der Dichter auf die ersten drei Nächte Bezug nimmt, was den Verleger Dodsley veranlaßte, die vier Nächte zusammen als Gesamtwerk mit fortlaufender Seitenfolge in Oktavformat herauszugeben. Das Werk erschien zunächst anonym und hatte einen solchen Erfolg, daß es im selben Jahre 6 Auflagen erlebte. Durch diesen Erfolg bestimmt, verfaßte der Dichter noch im gleichen Jahre einen 5. Gesang: "The Relapse"'. Das Jahr 1744 brachte noch weitere zwei Gesänge: "The Infidel Reclaimed, in Two Parts", die die 6. und 7. Nacht ausmachen. Beiden war je ein längeres Vorwort didaktischen Inhalts in Prosa vorangestellt. Diese später verfaßten Nächte haben nicht mehr den Schwung der ersten Gesänge. Das Thema war eigentlich erschöpft, und die Stimmung des Dichters, die ihn zu den ersten Nächten beflügelt hatte, war mehr in den Eifer, ein erfolgreiches Werk fortzusetzen, umgeschlagen. Sie machen den Eindruck erarbeiteter philosophischer, moralisch-didaktischer Abhandlungen. Die 5. und 6. Nacht wurden noch von Dodsley gedruckt; doch weigerte er sich, den gleichen Preis für diese Gesänge zu zahlen, weil er für sie nicht mehr den durchschlagenden Erfolg der ersten Nächte erwartete. Was Dodsley befürchtet hatte, trat ein. Trotzdem schrieb der Dichter 1745 noch eine 8. Nacht: "Virtue's Apology, or The Man of the World Answered" und als Schluß und Zusammenfassung des ganzen Werkes die neunte: "The Consolation, Containing, Among Other Things, I. A Moral Survey of the Nocturnal Heavens, II. A Night-Address to the Deity", die an Verszahl über ein Viertel des Gesamtwerkes ausmacht. Die drei letzten Gesänge erschienen bei G. Hawkins, aber Dodsley veröffentlichte die erste Gesamtausgabe[7]).

Die Entstehungsursache der N. Th. ist vorwiegend eine psychologische. Des Dichters Herz mußte sich in lauten Klagen ergehen,

[7]) Vergl. Thomas a. a. O., S. 176 u. Anm. 2.

um den Schmerz über den Verlust seiner Angehörigen zu verwinden. Zu anderer Betätigung konnte er sich nicht aufraffen. "This thing was entered on surely as a refuge under uneasiness, when more proper studies wanted sufficient relish to detain the writer's attention to them" schreibt der Dichter im Vorwort zur 4. Nacht. Der Gedanke an die Vergänglichkeit des Menschen und das Jenseits war ihm natürlicherweise durch den Tod seiner Angehörigen und durch seine eigene Krankheit sehr nahe gebracht, und die optimistische Philosophie seines Zeitalters, in England hauptsächlich vorgetragen von Bolingbroke, konnte dem Dichter, den der Tod so nahe gestreift hatte, keine Tröstung und keinen Ersatz für den Verlust geben. Auch die schöngeistige Literatur vermochte das Verlangen des Dichters, weiter denken zu wollen als an die kurze Zeitspanne des menschlichen Lebens, dem der Tod so bald ein Ende setzt, nicht zu befriedigen. Popes "Essay on Man", wahrscheinlich von Bolingbroke inspiriert[8]), löste ihm nicht den Konflikt, der in ihm durch den Tod seiner Lieben entstanden war. So ist es zu verstehen, daß diese Tatsachen den Widerspruch des Dichters herausforderten, und Popes "Essay on Man" nicht zum wenigsten zur Entstehung der N. Th. beitrug. Am Ende der ersten Nacht setzt er sich mit Popes Auffassung auseinander:

„Man too He sung: Immortal Man I sing;
Oft bursts my Song beyond the Bounds of Life;
What, now, but Immortality can please?
O had He press'd his Theme, pursu'd the Track,
Which opens out of Darkness into Day!
O had He mounted on his Wing of Fire,
Soar'd, here I sink, and sung Immortal Man!
Now had it bless'd Mankind, and rescu'd me!"[9])

Zu gleicher Zeit als in Young der Wille zur Dichtung der N. Th., veranlaßt durch sein eigenes trauriges Geschick, entstanden war, mag er auch noch durch die moralischen Wochenschriften zu diesem Entschluß angeregt und darin bestärkt worden sein. Ähnliche Gedankengänge über die Nichtigkeiten des Lebens waren zu lesen in Addisons Spectator No. 111, 210, 289, 565, 600. Young zeigte sich sehr interessiert dafür und hat auch seinem Beifall für Addisons Abhandlungen über die Unsterblichkeit Ausdruck gegeben[10]).

---

[8]) Später wollte Pope nicht mehr zu seinem deistischen Werk stehen und gab an, „den Inhalt von Bolingbroke erhalten zu haben; er habe ungläubig gedichtet, ohne ungläubig zu sein". Hettner: Geschichte der englischen Literatur 1660—1770. S. 246.

[9]) N. Th. I 452—59.

[10]) Thomas a. a. O., S. 367, Anm. 2.

Hauptteil

1. Teil: Innere Form

A. Stoffwahl und Inhalt im allgemeinen.

Die N. Th., als Ganzes betrachtet, sind vorwiegend eine religiöse, moralisierende Dichtung. Die ersten Gesänge füllt der Dichter aus mit Klagen über den Tod seiner Angehörigen. Schilderungen von der Schönheit und dem Liebreiz seiner Tochter Narcissa, von seines Freundes Treue und Tugend, von der innigen Liebe seiner Gattin sollen den Leser die Größe des Verlustes und die Tiefe des Schmerzes, den unser Dichter kaum verwinden kann, mitempfinden lassen. Von den Klagen und den sie begleitenden Betrachtungen über den Tod und die Kürze des Lebens gelangt der Dichter aber mehr und mehr auf rein philosophisches Gebiet. Narcissa, Philander, Lucia stehen nur noch im Hintergrund und werfen ihre dunklen Schatten auf Youngs Reflexionen über Leben, Tod, Unsterblichkeit, Gott, Tugend, Religion. Young spielt das zukünftige Jenseits aus gegen das Diesseits, und seine traurigen Erfahrungen lassen ein sehr pessimistisches Bild des Diesseits entstehen. Zugleich wird die Feindseligkeit, mit der Young den Deismus und Atheismus, den Lebensgenuß und die Unmoral seiner Zeit bekämpft, ein hervorstechender Zug seiner Ausführungen. Wahres Glück und echte Zufriedenheit könne die Weltanschauung seiner Zeit und aller irdischer Besitz an Vergnügungen, Reichtum und Ehren niemand geben. Ruhe und Sicherheit seien nur in dem Glauben an ein Jenseits, in dem allem Streben und aller Sehnsucht der Menschheit die restlose Erfüllung zuteil werde, zu finden. Der Fels, auf dem man allein bauen könne, sei die christliche Religion, und von der Wahrheit dieser Anschauung will der Dichter seine Zeitgenossen überzeugen. Die alten Klassiker und die Heilige Schrift, Verstand und Gefühl werden zum Beweis der Existenz Gottes und eines zukünftigen Lebens herangezogen. Vor allem aber ist es die Natur, aus der Young seine Beweise schöpft. Ihre Gesetzmäßigkeit und Schönheit werden ihm zu einer bedeutenderen Offenbarung als die Hl. Schrift. —

Seine eigentliche Domäne aber ist die Nacht, die in ihrer Düsterkeit mit seiner Melancholie übereinstimmt. Die kleinen irdischen Begierden versinken vor der Erhabenheit der nächtlichen Welt, und der Sinn wird auf Ewiges gelenkt. Rein verstandesmäßige Ausführungen und didaktische Auslegungen werden so unterbrochen von gefühlsmäßiger Erfassung der Natur, und trockene, moralische Lehren von religiösen Empfindungen. Solche Erlebnisse lassen den Dichter für Augenblicke seine trübe Stimmung vergessen, um ihn dann umso eindringlicher die Unzulänglichkeit und Nichtigkeit alles weltlichen Glückes und die Weisheit des Menschen, der nach christlichen Grundsätzen lebt, erkennen zu lassen. So ist alles in den N. Th. letzten Endes auf den Menschen bezogen. Seine hohe Berufung, einst teil zu haben an der Anschauung Gottes, und der Nachweis, daß die christliche Religion und Moral auf Erden der einzige Weg sei, um zu ihr zu gelangen, ist das große Thema des Gedichtes. Das hilft dem Dichter auch über seinen Pessimismus hinweg; er findet im IX. Gesang seine Zuflucht in der Resignation und wartet nun in christlicher Demut und Frömmigkeit auf das kommende, wirkliche Leben. So sind die N. Th. eine Mischung von verstandesmäßiger Klügelei, von Melancholie und stolzer Erhebung, von Traurigkeit, Frömmigkeit und Tröstung.

Die "Night Thoughts", betrachtet im Rahmen der Zeit.

Young betritt mit den N. Th. literarisches Neuland. Pope hatte schon mit seinem "Essay on Man" weltanschauliche Fragen in die Dichtung einbezogen. Young folgt ihm zwar darin, begründet aber eine neue Richtung. Im Gegensatz zu Pope, der rationalistisch eingestellt ist, zeigt sich Young in den N. Th. als ein Dichter, bei dem christliche Gläubigkeit, Gemüt und Phantasie die ausschlaggebende Rolle spielen. Schon in der Titelfassung beider Werke zeigt sich die verschiedene Mentalität beider Dichter. Spricht aus der Überschrift "Essay on Man" der rein objektive Charakter der Abhandlung Popes, so läßt der Titel "Complaint, or Night Thoughts" eine wärmere Darstellung erwarten und verrät schon den Subjektivismus der Ichdichtung, in der Klagen und Persönlichstes des Dichters der Welt mitgeteilt werden. Was Young später in den "Conjectures" über das originale Schaffen des Künstlers theoretisch formulierte und womit er die Grundpfeiler der klassizistischen Kunstauffassung im Innersten erschütterte, ist, der Idee nach, schon in den N. Th. großenteils ausgeführt. Persönliche Erlebnisse, die eigentlich nur ihn angehen, werden zum Vorwurf und Anlaß einer Dichtung genommen. Der Tod seiner Lieben erschließt in dem Dichter die Tiefen des Empfindungslebens, das nun das

Verhältnis Youngs zur Umwelt und zu allen Lebensfragen wesentlich mitbestimmt. Es ist der Individualismus und die Originalität der N. Th., die Young den größten literarischen Erfolg seines Lebens einbrachten.

Sein Werk fiel auf fruchtbaren Boden. Man war der schöngeistigen Formenspielereien und der stets dasselbe behandelnden Nachahmungen des Klassizismus müde und sehnte sich nach frischer Kost, und langsam aber stetig drängten nun die verschütteten Ströme echter Dichtung wieder zur Oberfläche; sowohl Dichter als auch Lesepublikum waren begierig, daraus zu trinken. Dichtergestalten wie Spenser, Shakespeare und Milton standen aus der Vergangenheit wieder auf, und ihre Ursprünglichkeit wurde den Dichtern als Beispiel vorgehalten. In Werken Thomsons, Shenstones, Falconers, Ramsays spürte man den ersten Hauch neuerwachenden poetischen Lebens, und die Herzensergüsse Youngs brachen vollständig mit der klassizistischen Konvention. Tiefes Empfinden gab sich darin kund, und man war von dem Schmerz und der Trauer des Dichters ergriffen. Man lernte auch die Natur mit andern Augen ansehen und wurde sich des Zusammenhangs der Menschenseele mit der Natur bewußter. Das war eine neue Note der Dichtung, und nachdem das Nüchtern-Verstandesmäßige so lange geherrscht hatte, folgte eine Periode tränenreicher Sentimentalität und erwachendem Interesse der Natur gegenüber. Zugleich entsprach der moralisierende Zug der N. Th. der Stimmung gegen die amoralische und gottferne Lebensart der höfischen Kreise; eine Stimmung, die von den moralischen Wochenschriften ausgehend das Bürgertum erfaßt hatte, das nun Träger der Literatur wurde. Der Einfluß der moralischen Wochenschriften auf Young ist nicht zu verkennen; doch distanziert der Dichter die N. Th. bewußt von ihnen, denn durch die moralischen Wochenschriften zieht sich ein novellistischer Faden, während Young im Vorwort zur 1. Nacht gleich darauf hinweist, daß sein Gewicht von der üblichen Art, aus langen Erzählungen kurze moralische Lehren zu ziehen, abgehe und daß sein Verfahren umgekehrt sei. Die Begebenheiten, die er erzähle, seien kurz und nur die Anlässe, die ihn zu seinen langen Meditationen angeregt hätten. Auch der tiefreligiöse Zug und das subjektive Erlebnismoment fehlen den moralischen Wochenschriften, und so kann man den Einfluß dieser Schriften nur einen indirekten nennen. — Ein anderes Werk, worauf Thomas hinweist, das als einziges Young hätte als Vorlage zu den N. Th. dienen können, war das "Nosce te ipsum" des Sir John Davies (1570—1626), das auch die Unsterblichkeit der Seele behandelte. Der Verfasser war ein alter Schüler des Winchester College, und zur Zeit als Young diese Schule besuchte, wurde das Werk von N. Tate neu herausgegeben (1699). Thomas räumt die Wahrscheinlichkeit, daß Young dieses Gedicht

gekannt habe, ein, weist aber nach, daß es vollkommen verfehlt sei, die N. Th. als eine Nachahmung desselben zu betrachten[11]).

Ist Youngs Dichtung im Ganzen gesehen auch original zu nennen, so heißt das nicht, daß sie es auch in allen Einzelheiten ist, entstand doch das Werk in einer Zeit, in der die maßgebenden Literaturgrößen dem Dichter als erstes Gesetz die Nachahmung vorschrieben. Der Konventionalismus Youngs verliert aber in der Kritik der N. Th. an Bedeutung und wird in den Hintergrund gedrängt durch das Neue, das er in die Dichtung bringt, zumal die Kühnheit eigener Konzeption gerade in dieser Zeit höher zu bewerten ist als das für die Übergangszeit verständliche und daher entschuldbare Verharren im Hergebrachten.

B. Die dargestellten Dinge im besonderen.

1. Kapitel: Natur.

1. Abschnitt: Bereich der in Betracht gezogenen Naturgegenstände.

Youngs Themenstellung: Reflexionen über Leben, Tod, Unsterblichkeit, macht es verständlich, daß speziellere Naturschilderungen um ihrer selbst willen, wie sie uns z. B. in Thomsons "Seasons" begegnen, in den N. Th. verschwindend wenig anzutreffen sind. Wenn man glaubt, der Dichter bringe eine alleinstehende Schilderung, so dient sie ihm am Ende doch meistens zum Gleichnis menschlichen Handelns und Geisteslebens oder zu moralisch-didaktischer Nutzanwendung[12]). Young zieht mehr den Gesamtbegriff Natur, unter dem er vorwiegend die großen Erscheinungen und Gesetze des Universums versteht in den Bereich seiner Betrachtung, als die Einzelheiten und Einmaligkeiten der unmittelbar uns umgebenden Natur. Zur Tier- und Pflanzenwelt z. B. findet er kein näheres Verhältnis. Seine Meditationen knüpft er an die Ordnung und Gesetzmäßigkeit des Kosmos, teils um die Analogie und Allegorie, die für das menschliche Leben darin zu finden sind, darzutun, teils um aus dieser „älteren Offenbarung"[13]) Erhebung und Mahnung zu religiöser und moralischer Besinnlichkeit zu schöpfen. Sein Thema bewegt sich im Gedanklichen und entbehrt daher der Schilderung eines realen Schauplatzes[14]). Das Wesentliche an Youngs Naturverständnis bildet

[11]) Thomas a. a. O., S. 369.
[12]) Der einfacheren und übersichtlicheren Darstellung halber sind die längeren Gleichnisse in den Begriff Naturschilderung miteinbezogen.
[13]) N. Th. IX 644.
[14]) Vergl. Lange: E. Youngs Natursinn, S. 35.

das Erfassen der Nacht als Stimmungsfaktor, aus deren Düsterkeit er seine melancholische Seelenverfassung nährt, und womit er den Leser bereit macht zur Aufnahme seiner schwermutsvollen Klagen. Im übrigen beschränkt sich die Auswahl der Motive im großen Ganzen auf das Konventionelle und zeigt nur eine geringe Erweiterung des Betrachtungskreises.

Idyllische Natur.

Die poetische Wertschätzung der Natur in der pseudoklassizistischen Literatur war begründet durch das Vorbild der antiken Dichtung. Bei ihrer Vorliebe für das Stadtleben kannten nur die Wenigsten die Natur aus eigener Anschauung. Man betrachtete die Natur daher zumeist mit den Augen Theokrits und Vergils, und so kam es, daß das Wort Natur sich verband mit dem Begriff des Heiteren und Idyllischen antiker, mittelmeerländischer Naturanschauung. „Die Natur erschien nur da schön, wo sie lieblich und idyllisch war[15].“ Es kehren daher im pseudoklassizistischen Schrifttum immer Schilderungen vom gleichen Genre wieder. Die Nachtigall, die Lerche, der Kuckuck, Lilien und Rosen, wolkenloser Himmel, elysäische Auen, geschwellte Hügel u. a. m. waren die Hauptbestandteile einer solchen Schilderung[16]). Dieses pseudoklassizistische Repertoire ist auch in den N. Th. wieder zu finden. Der munteren Lerche helles Morgenlied weckt den heraufsteigenden Tag[17]), das weite Firmament ist mit hellem Blau überzogen und die Sonne in Gold gekleidet[18]). Die königlichen Lilien in den Gärten, das schöngefärbte Volk, führen ein ambrosisches Leben und baden ihre Reize im Morgen- und Abendtau, wodurch ihre Wangen erglühen[19]), und das Gefieder der Vögel erglänzt golden, grün und himmelblau[20]). Schimmernde Türme und goldene Berge zieren das Land[21]); auf anmutigem Hügel steht der Wanderer in heiterem Aether, und elysäische Aussichten bereiten ihm Entzücken[22]). Eine Freude ist es, bei Sommersonnenuntergang das Feuer der Begeisterung leidenschaftlicher Rede mit dem zarten Zephyr des Baches zu kühlen[23]). Welch liebliches Idyll, wenn der Schäfer auf seinen Stab gelehnt oder auf der Hirtenflöte blasend aus seiner Hütte herausschaut![24])

---

[15]) Spindler: Die Alpen in d. engl. Lit. und Kunst. S. 5.
[16]) Reynolds a. a. O., S. 339.
[17]) N. Th. I, 437.
[18]) III, 194.
[19]) III, 124.
[20]) II, 597 ff.
[21]) I, 345 ff.
[22]) IV, 563 ff.
[23]) II, 450 ff.
[24]) IV, 89 ff.

Kultivierte Natur.

Außer solcher Art idealisiert gesehener Naturstücke umfaßte der Bereich der klassizistischen Naturbetrachtung mit Vorliebe die Schilderung der vom Menschen kultivierten Natur. Es äußert sich darin die Weltanschauung des Rationalismus. Der Mensch, allein mit Vernunft begabt, sollte herrschen über alle übrige Kreatur. Nicht das Grandiose scheinbar sinnlos wirkender Naturkräfte fand Lob oder weckte Bewunderung, maßgebend war die geistige Leistung des Menschen, die diesen Kräften die Richtung gab oder über diese den Menschen störenden und hemmenden Gewalten triumphierte; denn die Vernunft vermochte Besseres als die vernunftlos wachsende und waltende Natur, und so zwang man ihre natürlichen und abwechslungsreichen Erscheinungsformen unter die Schere des kunstverständigen Gärtners, und nach eigenem Gutdünken wurde die Form gedrechselt und symmetrisch gestaltet. Mit stolzer Überheblichkeit schrieb man davon, daß menschliche Arbeit und Vernunft sogar ganze Landschaften verändert und die Naturgesetze umgekehrt habe. In einer enthusiastischen Ode erhebt sich auch unser Dichter, wenn er die von der Hand des Menschen verwandelte und kultivierte Natur besingt. Erstaunt ruft er aus, was doch der Mensch nicht alles vermöge. See, Wind und Planeten habe er in seinen Dienst gestellt und erforsche sie mit seiner Kunst[25]). Es folgt dann eine lange Aufzählung aller menschlichen Großtaten, wie man die Tiefe des Meeres überlistet habe, wie unterirdische Wasser gezwungen würden, den Weg durch hochgelegte Leitungen zu nehmen und ganze Flüsse in Becken gefangen würden. Er erzählt von Kanälen, die Meere miteinander verbinden und der Gewalt des Meeres, die durch hohe und lange Dämme gebrochen wird. In das Innere der Erde vermag der Mensch hinabzusteigen und der Himmel wird begrenzt, kein Stern bleibt unentdeckt.

„Creation widens ! vanquish'd Nature yields !
Her Secrets are extorted ! Art prevails !
What Monument of Genius, Spirit, Power ![26])

So schließt der Dichter diese echt pseudoklassizistische Schilderung.

Wilde und unheimliche Natur.

Gegen diese gleichmäßige Anmut der Idyllen und den Stolz über die besiegte Schöpfung setzte die Romantik das Starke und Rauhe, das Grandiose und Wilde, das Unberührte und Pittoreske der Natur. Man erlebte die Natur ganz neu und freute sich an ihrem geheimnisvollen Werden und Wirken und war überwältigt von der Größe

[25]) N. Th. VI, 764 ff.
[26]) VI, 799—801.

und Erhabenheit der Naturgewalten. „Der Begriff der Naturschönheit dehnt sich aus über das Reich der vom Menschen kultivierten Natur in das unendlich größere Reich der vom Menschen unberührten Gottesnatur hinein[27])." Hier zeigt sich Young so recht als Dichter des Übergangs. Die alte Anschauungsweise beginnt zu schwinden, neue Gesichtspunkte tauchen auf und fangen an, allmählich an Einfluß zu gewinnen. Der Dichter dämpft den Stolz Lorenzos über die vom Menschen besiegte Natur, klagt aber noch, welch kleinen Teil der Welt der Mensch sich eigentlich doch nur zu Eigen gemacht habe. Alles Übrige sei Wüste, Felsen, Einöde, Eismeer und brennender Sand: "Such is Earth's melancholy Map[28])." Noch verhält er sich ablehnend gegenüber den Reizen dieser grandiosen Naturerscheinungen; sie sind die Stätten von Ungeheuern, Giften, Stacheln und Tod[29]). Das Meer erscheint ihm ebenfalls nur als der Feind des Menschen, unsicher, voll Gewitter und Klippen, das Reich der Piraten[30]).

„Ocean ! Thou dreadful and tumultuous Home
Of dangers, at eternal War with Man !
Death's Capital, where most he domineers
With all his chosen Terrors frowning round,
(Tho' lately feasted high at Albion's Cost)
Wide-op'ning, and loud-roaring still for more !"[31])

Das mag zwar unter dem Eindruck des Verlustes der englischen Flotte unter Admiral Balchen geschrieben sein, aber auch sonst war mit dieser Art Meeresschilderung das Repertoire des Pseudoklassizisten erschöpft[32]). Auch das Gebirge erschien in der pseudoklassizistischen Dichtung nur selten. Es entsprach nicht dem Sinne dieses Zeitalters für Ordnung und Symmetrie und wurde als Mißgestaltung der Erdoberfläche empfunden. Der drohende Eindruck und das Unvermögen des Menschen, Herrschaft über die Berge zu gewinnen, war mit ein Faktor, die Abneigung gegen das Gebirge zu bestärken. Literaturfähig war es höchstens als Maß- und Vergleichsbegriff für gewaltige Größe und Höhe. Auch auf Young machte das Gebirge, z. B. die Alpen, die er vermutlich aus eigener Anschauung kannte, — er weilte mit Narcissa in Montpellier in Südfrankreich — keinen tieferen Eindruck. Nichts weiß er zu berichten, er, der so oft Gottes große Wunderwerke im Universum preist, von der Pracht und erhabenen Schönheit einsamer, schneebedeckter Gipfel. Wie den meisten seiner Zeitgenossen boten sie ihm nichts als die literarische

[27]) Spindler a. a. O., S. 10.
[28]) N. Th. I, 285—88.
[29]) I, 287.
[30]) IX, 602 ff; IV, 80.
[31]) VIII, 168—73.
[32]) Reynolds a. a. O., S. 343.

Anwendungsmöglichkeit zu Metapher und Vergleich[33]). Aber diese klassizistische Ablehnung der unkultivierten Natur[34]), diese Abneigung gegen das Meer und die Unaufgeschlossenheit für die Schönheit der Bergwelt sind in den N. Th. eigenartig verwoben mit einer positiven romantischen Einstellung. Leise macht sich diese Umstellung bemerkbar, wenn er sagt:

> "Thus, in thy World material, Mighty Mind!
> Not that alone which solaces, and shines,
> The Rough and Gloomy, challenges our Praise.
> The Winter is as needful as the Spring;
> The Thunder as the Sun; a stagnate Mass
> Of Vapours breeds a pestilential air:
> Nor more propitious the Favonian Breeze
> To Nature's Health, than purifying Storms:
> The dread Volcano ministers to Good.
> Its smother'd Flames might undermine the World.
> Loud Etnas fulminate in Love to Man;
> Comets good Omens are, when duly scann'd;
> And, in their Use, Eclipses learn to shine!"[35]).

Zwar begründet er sein Lob noch auf rationalistische Weise, aber er begibt sich mit dieser Anerkennung des Rauhen und Düsteren schon einen Schritt weg von der konventionellen Einstellung zu diesen Erscheinungen. Noch deutlicher wird dies durch die Ablehnung der kultivierten und durch die Kunst verschönerten Natur, die er "Vain art" und "childish Toys" nennt[36]). Er geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er der wilden und — vom pseudoklassizistischen Standpunkt aus gesehen — der häßlichen Natur den Vorzug gibt vor dieser durch menschliche Hand „verbesserten" Natur (N. Th. IX, 916), und schüchtern zeigt sich die erste Knospe romantischen Naturerlebens:

> "Seas, Rivers, Mountains, Forests, Deserts, Rocks,
> The Promontory's Height, the Depth profound
> Of subterranean, excavated Grots,
> Black-brow'd, and vaulted high, and yawning wide
> From Nature's Structure, or the Scoop of Time;
> If ample of dimension, vast of Size
> Ev'n These an aggrandizing Impulse give;
> Of solemn Thought enthusiastic Heights
> Ev'n These infuse. —"[37])

---

[33]) N. Th. IX, 1143 ff; 1745; VI, 595.
[34]) I, 285 ff.
[35]) IX, 480—92.
[36]) IX, 916—927.
[37]) IX, 906—914.

Solche Naturerscheinungen in den Bereich der poetischen Darstellung zu ziehen und ihnen sogar den Vorzug vor der kultivierten Natur zu geben, war in den Augen der Klassizisten ein grobes Vergehen an dem Begriff des Schönen; denn das, was „aller Symmetrie und jeder Bewußtheit des Arrangements Hohn sprach, mußte abstoßend wirken auf einen Menschentyp, der nur die Stadt und den Salon kannte, der höchstens an einer fruchtbaren Ebene oder an einer regelrecht geschnittenen Hecke Wohlgefallen fand“[38]). Trotz der nachfolgenden Abschwächung, daß auch die wilde Natur “sub specie aeternitatis” an Bedeutung verliere, zeigt sich in dieser, wenn auch nur summarischen Schilderung, die Hinwendung Youngs zu romantischen Tendenzen, was durch die Gegenüberstellung der kultivierten und wilden Natur und durch die Andeutung des Erlebnismomentes eine bedeutsame Unterstreichung erfährt.

Die Aufgeschlossenheit Youngs für romantische Elemente gewinnt weiterhin an Betonung durch die Wiedergabe unheimlicher und phantastischer Naturbilder. Der verstandesmäßigen Formkultur des Pseudoklassizismus blieben die Reize der zufälligen Gestaltungslaune der sich selbst überlassenen Natur und die stimmungsvolle Phantastik ein Stück Natur gewordener Ruinen und Friedhöfe verschlossen. Und gerade das emotionelle Moment veranlaßt Young zu diesen Schilderungen. Wenn er z. B. das Sterbebett Philanders beschreibt, dient ihm als stimmungmachende Einleitung die kurze Erinnerung an die seelische Wirkung unheimlicher Wälder, gespenstiger Ruinenschatten und einsamer Totengrüfte[39]). Phantastisch und grauenerregend schildert er auch Narcissas Begräbnis. Um Mitternacht, tief vermummt, Verwünschungen und Seufzer ausstoßend, schleicht er sich mit der Leiche in den Armen zum Friedhof und schaufelt das verbotene Grab[40]). — Dem Reiz der Phantastik erschließt er sich ganz, wo er höchst pittoresk der Seele Irrfahrt durch das Reich wilder Traumgestalten beschreibt. Während der Körper schläft, irrt sie mit phantastischen Sprüngen in Zaubergefilden umher, trauert in der unwegsamen Wildnis nachtdunkler Wälder, stürzt unversehens von den Schroffen steiler Felsen herab oder hetzt mit Mühe durch den zähen Morast grüner Sümpfe, klettert unbesteigbare Klippen hinauf oder schaukelt mit seltsamen Ausgeburten des Hirns auf leichten Winden[41]). Dieses Ineinsgehen von Phantastik und Natur ist wesenhaft romantisch. Auch das Herumgeistern der Seele als Irrlicht — das Bild wird dem Leser der Youngschen Schilderung direkt aufgedrängt — war auch in der

---

[38]) Spindler a. a. O., S. 6.
[39]) N. Th. II, 619—26.
[40]) III, 172 ff.
[41]) I, 92 ff.

Romantik ein beliebtes Motiv. — Leise klingt auch in einer Landschaftsschilderung eine romantische Note an:

„As some tall Tow'r, or lofty Mountain's Brow,
Detains the Sun, illustrious from its Height;
While rising Vapours, and descending Shades,
With Damps, and Darkness, drown the spacious Vale;"[42])

Dem Klassizisten hätten die ersten beiden Verse zum Vergleich genügt, aber Young bringt trotz der konventionellen Ausdrücke wie "Mountain's Brow" und "Vale" Stimmung und Wärme hinein, und gerade durch das, was den Pseudoklassizisten häßlich erscheinen mußte. Formlose Rauchschwaden, Nebelfahnen, ins Tal hinabgreifende Schatten, Dämmerung geben diesem Bilde erst den Reiz. Trotz der Kürze der Schilderung ist ihre Bedeutung nicht zu übersehen. Sie hob sich auffällig aus dem Bereich der gewöhnlichen Landschaftsschilderung heraus. Auf Goldsmith z. B. machte sie einen solchen Eindruck, daß er sie übernommen hat in sein "Deserted Village" bei der Beschreibung des Todes des Pastors.

Auch der tobende Aufruhr der Elemente lag außerhalb des Bereiches pseudoklassizistischer Schilderungen. Alles, was die idyllische Schönheit und die Herrschaft des Menschen über die Natur beeinträchtigen konnte, war verpönt. Der Romantik blieb es vorbehalten, das grandiose Schauspiel fessellos rasender Naturgewalten mitzuempfinden. Mit der Schilderung der grandiosen Szene des Weltunterganges und des Aufruhrs der Naturkräfte bei der Kreuzigung auf Calvaria betritt also Young romantisches Gebiet. Welch eine gewaltige Vision zeigt er uns von der letzten Katastrophe, die über unsere Erde einmal hereinbricht. Die ganze Natur wankt und bebt, der Mond schwimmt in Blut, aus der berstenden Erde schlagen Feuerbrände, sämtliche Berge öffnen ihre flammenden, entsetzlichen Schlünde und uralte, nie erzitterte Felsen gießen ihre geschmolzenen Massen wie Wasserströme in die Ebene, Kometen und Blitze zucken durcheinander, der Donner tobt und die Sterne stürzen vom Himmel[43]). In ähnlicher Art schildert er auch die Empörung der Natur angesichts der Kreuzigungsszene[44]). Zeigt sich Young schon mit der Einführung dieses christlichen Bilderkreises in die schöne Literatur, in der die pseudoklassizistische Kunstkritik nur die heidnisch-klassizistische Mythologie gelten ließ, als Romantiker, so betont sich der romantische Zug des Dichters gerade in der Auswahl derjenigen biblischen Szenen, die ihm die Möglichkeit einer lebendigen, kraftvollen Gestaltung stürmischer und gewaltiger Naturereignisse geben und dadurch besonders geeignet sind, Gefühle und Phantasie des Lesers zu erregen.

---

[42]) N. Th. II, 683—86.
[43]) IX, 153 ff.; 265; 2137 ff.
[44]) IV, 245 ff.

Die Nacht und ihre Begleiterscheinungen.

Die Nacht und ihre Erscheinungen zur Quelle ästhetischen Empfindens und zum Objekt seiner dichterischen Ergüsse zu machen, ist etwas spezifisch Romantisches. Der nur die festumrissenen Formen liebenden Nüchternheit des Pseudoklassizisten sagte die Dunkelheit, die unwirklich scheinende Nachtwelt, in der alles verschwommen und unendlich erscheint, und die es dem Spiel der Phantasie überläßt, die Formen der Umwelt zu erahnen oder sie nach eigener Willkür ins Riesenhafte, Bizarre, Groteske zu verwandeln, nicht zu. Im Tageslicht erst entstand greifbare, geformte Wirklichkeit, und überdies schien heiterer Sonnenschein und blauer Aether liebenswürdiger und anmutiger als düsterer Nachthimmel und melancholisches Mondlicht. Außerdem bedeutete die Nacht eine unliebsame, häßliche Unterbrechung des bunten Tages, den man in glänzend erleuchteten Salons, in geistreicher und lustiger Gesellschaft noch zu verlängern trachtete. Youngs Herz aber schlägt nur für die Nacht.

„Let Indians, and the Gay, like Indians, fond
Of feather'd Fopperies, the Sun adore:
Darkness has more divinity for me."[45])

Die liebliche, sanfte Schwester des Tages — der Mond — ist sein Liebling. Ist er denn noch unbesungen, unter dessen Angesicht, mit dessen Beistand er sein Lied ertönen läßt. Welche unsterbliche Stille! Doch:

— — — — "Where shall I begin?
Where end? Or how steal Music from The Spheres,
To soothe their Goddess? — — —"[46])

Äußerst bemerkenswert ist die Abhandlung zu Beginn der III. Nacht — sie erstreckt sich über 40 Verse —, in der der Dichter den inspirierenden Einfluß des Mondes hervorhebt. "Avant 1742 on n' avait rien lu de tel en Europe, ... Bien des poètes avaient invoqué la lune dans leurs vers . . . Mais il était réservé à Young de poser en principe que l' inspiration nocturne et lunaire est nécessaire au vrai poète . . .", schreibt van Thiegem[47]), und die nachfolgende Mode der Mondscheinschwärmerei ist nicht in letzter Linie das Werk Youngs.

---

[45]) N. Th. V, 126—28.
[46]) IX, 545 ff.
[47]) Vergl. Thiegem, La poésie de la Nuit et des Tombeaux etc. S. 28.

"Take Phoebus to yourselves ye basking Bards!
— — —
Unlike the Deity my Song invokes.
I to Day's soft-ey'd Sister pay my Court,
— — — and her aid implore;
Now first implor'd in Succour to the Muse."[48])

ruft er aus, sie gleicht ganz meinem Lied

"— — — — a quite Lunar Theme
Soft, modest, melancholy, female, fair."[49])

Auch die anderen Dichter bittet er, ihm zu folgen und ihre Inbrunst der nächtlichen Göttin zu weihen[50]). Die einsame stille Mondnacht ist die eigentliche Domäne Youngs[51]). Sie dient ihm nicht wie die meisten anderen Naturschilderungen als literarisches Beiwerk, schematisch einer Konvention nach gebraucht, sondern seine Verehrung der Nacht führt ihn zu einem Naturverständnis, das wenig hinter dem der Romantik zurückbleibt. Eigentliche objektive Schilderungen der Nacht finden sich nur wenige; in typisch romantischer Eigenart legt er mehr Wert auf den Stimmungsgehalt der Nacht und die Empfindungen, die sie in ihm hervorruft[52]). Ihr schwarzer Pinsel, in Melancholie getaucht, soll sein ganzes Gedicht mit Traurigkeit beschatten[53]), Mitternacht soll die Szene mit Schwermut füllen[54]) und gleich einem schweren, goldbestickten Vorhang die Szene schließen[55]). Die Nacht ist ihm das stärkste Erlebnis der ganzen Natur[56]). Vor dem Getümmel und der Aufdringlichkeit des Tages flüchtet er sich in ihre Einsamkeit und Unendlichkeit. Sie beschwingt seine Phantasie und Gedanken und löst ihn los von aller einengenden Körperwelt.

"By day, the Soul, o' erborne by Life's Career,
Stunn'd by the Din, and giddy with the Glare,
Reels far from Reason, jostled by the Throng.
By Day, the Soul is passive, all her Thoughts
Impos'd, precarious, broken ere mature.
By Night, from Objects free, from Passion cool,
Thoughts uncontroll'd, and unimpress'd the Births
Of pure Election, arbitrary range,
Not to the Limits of one World confin'd."[57])

---

[48]) N. Th. III, 19; 25—28.
[49]) III, 56—57.
[50]) III, 35 ff.
[51]) Thiegem ib. S. 29.
[52]) Siehe: Art der Behandlung. S. 37 f.
[53]) V, 78—79.
[54]) IX, 1979.
[55]) IX, 561—62.
[56]) IX, 359—60.
[57]) V, 115—123.

Menschenfern, allein mit Himmel und Mond, redet er mit dem Sturm, die schimmernden Lügen des Lebens zerflattern vor der Hoheit der Nacht ins Nichts[58]). In der heiligen Stunde der Mitternacht, wenn das schwarze Bahrtuch über die stille Erde gebreitet ist, das Mondlicht nur einen fahlen Schein wirft, wenn die Seelen der Bösen von Träumen gepeinigt werden und Worte magische Kraft erhalten, ist es auch, wo er Lorenzo feierlich beschwört, das Vermächtnis Philanders und die rührende Bitte, die aus der Unschuld des Kindes Florello spricht, seine Seele aus dem Staube zu erheben und sich auf sich selbst zu besinnen, nicht leichtsinnig zu verachten[59]). Die Nacht ist seine Vertraute, die er um Beistand bittet. Im Grabe noch will er ihr dafür danken[60]). Ein inniges Band umschließt so Dichter und Nacht. Mit wehmütiger Freude nimmt er am Ende des Gedichts Abschied von ihr, den gesuchten Trost hat er gefunden.

> "Then, farewell Night! Of Darkness, now, no more:
> Joy breaks, shines, triumphs."[61])

Das Pseudoklassizistische in der Naturwiedergabe in den N. Th. tritt demnach im Gegenständlichen in Erscheinung durch die hauptsächliche Behandlung der idyllischen und kultivierten Natur, durch die Abneigung gegen das Meer und das Unverständnis für Gebirge und Tierwelt. Das die Romantik Heraufführende und Romantische zeigt sich in der Anbahnung des Verständnisses für die wilde Natur, der der Dichter schließlich trotz seiner Hochachtung der kultivierten und idyllischen Natur den Vorrang gibt; ferner in der Darstellung, wenn auch vereinzelter, wilder und unheimlicher Naturbilder, in der Schilderung stürmischer Naturkatastrophen, die zudem dem christlichen Bilderkreis entnommen sind und in der Vorliebe für die Nacht und ihre Begleiterscheinungen.

2. Abschnitt: Art der Behandlung.

Die scheinbare Inkonsequenz der Übergangsdichtung, die Verwobenheit und Gegensätzlichkeit des Pseudoklassizistischen und Romantischen, die sich schon in der Auswahl der Naturobjekte gezeigt hat, kehrt natürlicherweise auch in der Art der Behandlung wieder.

---

[58]) N. Th. V, 195—208.
[59]) IX, 2084 ff.
[60]) I, 28 ff.; IV, 188; IX, 20—21.
[61]) IX, 2375—76.

Neben typisch pseudoklassizistischer Darstellung findet sich romantische Erfassung des Gegenständlichen und die Verquickung beider Elemente, indem romantische Naturobjekte pseudoklassizistisch behandelt werden und in pseudoklassizistischen Darstellungen ein leiser Hauch romantischer Belebung zu verspüren ist.

Konventionelle Behandlung.
Darstellung des Allgemeinen und Offensichtlichen.

In ihrer Untersuchung über die Natur in der englischen Dichtung hat Myra Reynolds als eines der wesentlichen Momente des Pseudoklassizismus bezüglich der Behandlungsart der Natur die Beschreibung des Allgemeinen ohne besondere Lokalfarbe herausgestellt[62]). Man stand ja der Natur fremd gegenüber, persönliche Entdeckungsfahrten in die Natur machte man nicht, und so war die Kenntnis nur auf das Allgemeine, das ohne weiteres festzustellen war, beschränkt. Das spiegelt sich auch in den N. Th. wieder. Aus der Blumenwelt nennt Young nur die Lilien und Rosen, ihre am meisten auffallenden Vertreter. Im übrigen spricht er nur allgemein von Blumen. Sie sind ihm der Begriff von etwas Schönem, auf deren unterschiedliche Reize er aber gar nicht eingeht. Die Epitetha sind fast alle austauschbar und bezeichnen die Eigenschaften der Blumen überhaupt: blühend, farbenprächtig, duftend, vergänglich[63]). Ebenso allgemein beschreibt er die Vögel. Nur das Typische ist herausgekehrt. Er erwähnt ihr munteres Spiel in den Zweigen, ihren entzückenden Gesang, das bunte Federkleid und ihre Scheu vor dem Menschen[64]). Die intimere Beobachtung der Tierwelt, das Kennzeichen des wahren Naturfreundes, fehlt vollständig.

Auch die wechselnden Erscheinungen der Luft und der Witterung werden nur auf die pseudoklassizistische Art behandelt. Außer dem Ungestüm des Wintersturmes und der Lauheit des Frühlings[65]) sind noch die verheerende Wucht des Meeressturmes, das Aufwirbeln des Sommerstaubes durch den Wind und seine Eigenschaft als Vorbote des Gewitters erwähnt[66]). Dem Vorspiel eines aufziehenden Unwetters, das in der Romantik die eingehendste Würdigung erfährt, tut Young mit der Schilderung dieser allgemeinen Tatsache Genüge; das übermütige Spiel des Windes mit dem leichten Sommerstaub, das so reizend zu schildern wäre, wird lediglich auf eine Feststellung beschränkt.

---

[62]) Reynolds a. a. O., S. 57.
[63]) N. Th. I, 357; II, 234; 462; III, 123 ff.; IX, 435.
[64]) II, 58; 599; III, 86; IV, 813; I, 437; 440.
[65]) VI, 683 ff.
[66]) III, 218; V, 337—38; VIII, 188.

Oft werden auch solche offensichtlichen Tatsachen ohne eigene Beobachtung beschrieben. Young hat z. B. nie einen Vulkanausbruch oder ein Erdbeben miterlebt. Seine Kenntnisse hat er daher nur aus Büchern. So weiß er, daß Vulkane brennende Ströme ergießen, daß sie brüllen, ehe sie ausspeien, daß die Erde bebt, bevor sie ihren Schlund öffnet[67]). Die Berge — wo sie näher genannt werden, sind es nur die klassischen: Vesuv, Aetna, Alpen, Atlas, Kaukasus — und Hügel beschreibt er ohne Lokalfarbe, geographisch nicht fixierbar. Was er vom Vesuv sagt, könnte er auch vom Aetna sagen. Atlas, Alpen, Kaukasus etc. sind typisiert auf den Begriff Berge; Hügel bedeuten ihm nur Erhöhungen mit schöner Aussicht.

Sogar seine Nächte bieten nur den Begriff der Gattung. Nicht eine bestimmte Nacht schildert er, sondern nur die Nacht, wie sie ohne weiteres einer geläufigen Vorstellung entspricht, mit Sternen und Vollmond. Eine Individualcharakterisierung durch unterschiedliche Erscheinungen wie Wolken, Sturm, Regen, Nebel, kühle oder laue Witterung, zunehmender oder abnehmender Mond u. ähnl. mehr wird nicht einmal angedeutet. Alle Nächte sind sich gleich in ihrer Sternen- und Vollmondpracht. Die Typisierung geht so weit, daß in ein- und demselben Gesang — er will jeweils in derselben Nacht den Gesang gedichtet haben — zugleich mit einer abgründigen Finsternis, die doch nur in einer wolkenverhangenen oder Neumondnacht zu herrschen pflegt, das anmutige Licht des Mondes oder funkelnder Sternenschein erwähnt wird. Die Sterne selbst werden meist summarisch behandelt. Die Schilderung des Sichtbaren beschränkt sich auf die geläufigen Tatsachen, daß sie sehr weit entfernt, unzählig und leuchtend sind, und daß sie auf- und untergehen. Diese Eigenschaften werden höchstens durch den dafür gewählten Ausdruck variiert, z. B. "rolling spheres", "revolving spheres", "aerial racers", "unnumbered lustres", "etherial armies", "bright Millions of the Night", "sparks of Night", "lucid orbs", "nocturnal sparks", "radiant lamps", "nocturnal Suns", "etherial fires", u. s. w. Wenn er ein einzelnes Sternbild herausgreift, begnügt er sich mit der Nennung des Namens, ohne auf Spezielleres einzugehen. Er nennt dabei nur solche deren Namen zum allgemeinen Bildungsgut seiner Leserschaft gehörten: Polarstern, Plejaden, Arktur, Orion, Saturn, Löwe, Stier und Scorpion.

Aufzählende Darstellung.

Durch die Beschränkung der Schilderungen auf das Offensichtliche oder Typische war der behandelte Gegenstand bald erschöpft und die Darstellung daher sehr kurz. Diese Dürftigkeit suchte der

[67]) N. Th. III, 219; 220; IX, 165.

Pseudoklassizismus durch Häufung des Gebotenen auszufüllen. Aneinanderhängen kurzer Schilderungen oder reihenweise Aufzählung von Dingen mußten über die Armut der Darstellung selbst hinwegtäuschen. Weitgehend wird in den N. Th. davon Gebrauch gemacht. So besteht fast die ganze Ode an die kultivierte Natur im VI. Gesang aus einer Reihenfolge kurzer Schilderungen der vom Menschen verwandelten Natur. In 34 Versen werden 19 solcher Stücke hintereinander gereiht[68]). Sogar an solchen Stellen, die eine romantische Tendenz aufweisen, tritt diese pseudoklassizistische Eigenart in Erscheinung. Wo er z. B. das Erlebnismäßige der wilden Natur feststellt, setzt sich die objektive Beschreibung aus einer Aufzählung zusammen. "Seas, Rivers, Mountains, Forests, Deserts, Rocks, The Promontory's Height, the Depth profound of subterranean, excavated Grots . . ."[69]).

Auch die so romantisch geschilderte Traumfahrt der Seele durch zerklüftete und schreckliche Gegenden mußte Young, sollte sie nicht spärlich ausfallen, da er jeweils nur ein typisches Merkmal aufzuzählen wußte, aus 5 Bildern zusammenstellen, die er mit dem Bindewort "or" aneinanderhängt[70]).

Die angeführten Stellen machen genügend diese pseudoklassizistische Gepflogenheit Youngs klar, daß es sich erübrigt, anhand noch anderer Beispiele, an denen die N. Th. so reich sind, des weiteren darauf einzugehen.

Nachahmung.

Hand in Hand mit dem durch die oberflächliche Naturbeobachtung der Pseudoklassizisten hervorgerufenen Unvermögen eigener individueller Gestaltung geht die Unsitte der Nachahmung. Die Klassiker wurden restlos ausgeplündert, und auch gegenseitig borgte man sich höchst freimütig seine Erzeugnisse aus. Wenn auch nicht anzunehmen ist, daß die meisten Schilderungen und Gedanken Youngs Nachahmungen sind, wie es nach Eberts Kommentar fast scheinen möchte, denn fast für alles weiß er eine Parallelstelle in anderen Schriftstellern, so weisen verschiedene doch eine solch frappante Ähnlichkeit mit Früherem auf, daß man nicht umhin kann, Ebert in manchem Recht zu geben.

Zwei Beispiele sollen anhand von Eberts Kommentar angeführt werden. Young beschreibt den Wechsel von Tag und Nacht und den Kreislauf der Jahreszeiten folgendermaßen:

---

[68]) N. Th. VI, 766—800; s. auch IX, 919—930.
[69]) IX, 906—8.
[70]) I, 92—97.

"All Change; no Death. Day follows Night; and Night
The dying Day; Stars rise, and set, and rise;
Earth takes th' example. See, the Summer gay,
With her green Chaplet, and ambrosial Flow'rs,
Droops into pallid autumn: Winter grey,
Horrid with Frost, and turbulent with Storm,
Blows Autumn, and his golden Fruits, away:
Then melts into the Spring: Soft Spring, with Breath
Favonian, from warm Chambers of the South,
Recalls the First . . . ."[71])
"Emblems of Man, who passes not expires."[72])

Zum Vergleich führt Ebert folgende Verse aus Ovids Metamorphosen an:

v. 165 "Omnia mutantur: nihil interit —"
v. 186 "Cernis et emeritas in lucem tendere noctes:
Et iubar hoc nitidum nigrae succedere nocti".
v. 199 "Quid? non in species succedere quattuor annum
Aspicis, aetatis peragentem imitamina nostrae?"

Aus Horaz Carmina, Lib. IV, Od. VII:

"Frigora mitescunt Zephyris: ver proterit aestas,
Interitura, simul
Pomifer autumnus friges effuderit, et mox
Bruma recurrit iners."

Aus der IV. Ode des ersten Buches:

"Solvitur acris hiems grata vice Veris et Favoni".

wobei Ebert auf die Ausdrücke Youngs in Vers 685 und 688 hinweist. Young übernimmt diese angeführten Zitate rein konventionell und vermag es nicht, ihnen einen tieferen Gehalt oder ein neues Empfindungsmoment zu geben. Eine andere Stelle ist wohl eine Nachahmung Vergils. Young schreibt:

"As when some stately Growth of Oak, or Pine,
Which nods aloft, and proudly spreads her Shade,
The Sun's Defiance, and the Flock's defence;
By the strong Strokes of lab'ring Hinds subdu'd,
Land groans her last, and, rushing from her Height,
In cumbrous Ruin, thunders to the Ground:
The conscious Forest trembles at the Shock,
And Hill, and Stream, and distant Dale, resound."[73])

---

[71]) N. Th. VI, 678—87.
[72]) VI, 689.
[73]) V, 1014.

Die Parallelstelle bei Vergil, auf die dabei hingewiesen werden mag, lautet:

"Ac veluti summis antiquam in montibus ornum
Cum ferro occisam crebrisque bipennibus instant
Eruere agricolae certatim; illa usque minatur,
Et tremefacta comam concusso vertice nutat;
Vulneribus donec paullatim evicta supremum
Congemuit, traxitque iugis avolsa ruinam." (Aeneis II, 626 II.)

Die Nachahmung des Klassischen nimmt bei Young nicht immer die Form solch offensichtlicher Entlehnungen an. Aber seine ungeheuere Belesenheit in der klassischen Literatur zeitigte eine Geschicklichkeit in der Komposition solcher Schilderungen, die sich nicht auf eigene Beobachtung und Gestaltungskraft berufen konnte, sondern nur äußerlich die klassische Tonart kopierte. Ein Beispiel möge genügen:

"Above our atmosphere's intestine Wars
Rain's Fountain-Head, the Magazine of Hail
Above the Northern Nests of feather'd Snows,
The Brew of Thunders, and the flaming Forge,
That forms the crooked Lightning; 'bove the Caves
Where infant Tempests wait their growing Wings,
And tune their tender voices to That Roar,
— — — [74]).

Young findet hier eine Formulierung, die aus der Klassik angelesen ist und somit einen reinen Pseudoklassizismus darstellt.

Naturbilder als Schmuck der Sprache und Veranschaulichung des Gedanklichen.

Die Pseudoklassizisten hatten den unmittelbaren Kontakt mit der Natur verloren und sie ohne inneres Verständnis der klassischen Mentalität aus der Literatur jenes Zeitalters übernommen. Isoliert von jedem aufrichtigen Naturgefühl bedienten sie sich ihrer hauptsächlich als eines rein äußerlichen Schmuckes der Sprache oder gebrauchten sie verstandesmäßig zur Veranschaulichung des Gedanklichen oder Dargestellten in Vergleich und Metapher. Letztere erfüllten zugleich den Zweck der ersten; daher ihre übertriebene Anwendung in der pseudoklassizistischen Literatur. Durch die oberflächliche und mangelhafte Naturbeobachtung war der Vorrat bald kanonisiert, und die Sucht nach Neuem erschloß unter manchem zugegebenermaßen Anmutigen, aber auch die uns heute oft lächerlich anmutenden Gewächshausblüten eines geistreich sich gebärdenden

[74]) N. Th. IX, 618—624.

Verstandes. Diese Vorliebe der Klassizisten für Gleichnisse, Vergleiche und Metaphern teilt auch Young. Ihre Zahl ist, um mit Lange zu reden[75]), Legion. Der ganze Fundus des Pseudoklassizismus wird in Anspruch genommen. Es seien aus den verschiedenen Gebieten der Natur jeweils einige Beispiele angeführt.

Da sind zuerst die konventionellen Vergleichsobjekte aus der anorganischen Natur. Einem Diamanten gleich ist der Verstand, der, durch den Witz geschliffen, helle Strahlen hervorschießt; aber auch ohne den Witz bleibt er ein Diamant[76]). Lorenzo wird wegen seiner Herzenshärte "adamantine Man" genannt[77]), wohingegen andere leicht wie Wachs zu schmelzen sind[78]). Wie Sommerstaub werden wir vom Leben emporgeweht, um wieder niederzusinken[79]). Glaubt man an die Unsterblichkeit der Seele, so wird die ganze menschliche Sphäre wie ein durchsichtiger Kristall mit Klarheit erfüllt[80]).

Stark vertreten sind die Vergleiche, wie sie die Vielgestaltigkeit des Wassers bietet. Die Seele, die ihre ganze Kraft in geschäftigem Müßiggang vergeudet, gleicht dem Meer, das zum Sturm empört wäre, um eine Feder wegzuschwemmen oder eine Fliege zu ersäufen[81]). Der Leichtsinn des Menschen wischt alle Spuren ernster Gedanken hinweg wie die aufsteigende Flut die in den Sand des Meeresstrandes gemalten Schriftzeichen[82]). Weitläufig ausgeführt sind die traditionellen Vergleiche des Lebens mit Bach, Fluß und Schifffahrt[83]). Es sind meistenteils Bilder, die wegen der naheliegenden Vergleichsmöglichkeit auch dem oberflächlichsten Beobachter aufgedrängt werden und durch den ständigen Gebrauch schon farblos geworden waren[84]).

Ebenso die Vergleiche aus der Pflanzenwelt: Das Leben ist so vergänglich wie eine Blume[85]); die Jugend ist die Knospe und Blüte der Lebensfreude[86]) und das dürre Herbstlaub ein Sinnbild für die Hinfälligkeit des Menschen[87]). Die frühgestorbene Narcissa, deren Tugenden wie ein Strauß Blumen aus dem Paradiese strahlten[88]), wird einem vom Frühlingssturm geknickten blühenden Baum ver-

---

[75]) Lange a. a. O., S. 44.
[76]) N. Th. VIII, 1261—63.
[77]) VII, 1120.
[78]) V, 508.
[79]) II, 391 ff.
[80]) VII, 553 ff.
[81]) I, 148 ff
[82]) V, 514 ff.
[83]) V, 401 ff.; 410 ff.
[84]) IX, 436.
[85]) III, 78 ff.
[86]) V, 336.
[87]) III, 94 ff.
[88]) III, 103 ff.

glichen[89]), ein Vergleich, der analog fortgeführt wird, wenn er schwache Greise mit alten Bäumen vergleicht, deren Wurzeln nicht mehr die Kraft haben, fest im Erdreich zu haften[89]). Wie schematisch solche Bilder oft gebraucht werden, ersieht man daraus, daß Young z. B. sowohl die tugendhafte Narcissa als auch die vergnügungssüchtigen Menschen seiner Zeit mit Lilien vergleicht. Einmal dienen sie ihm als Begriff leerer Eitelkeit[90]), das andere Mal, um die Schönheit Narcissas hervorzuheben[91]).

Mit derselben Flüchtigkeit und Dürftigkeit wird die Tierwelt zu Vergleichen herangezogen. Das Naturbild selbst ist auch hier nebensächlich, und man geht nur oberflächlich darauf ein. Ausführlicher behandelt wird immer nur das Vergleichssubjekt, und das ist das Einzige, was die Vergleiche variiert. So wird der Wirrwarr unter den Menschen am Tage des Weltunterganges verglichen mit dem Durcheinander der Ameisen auf ihrem zerstörten Hügel[92]); der Mensch, der Freude und Weisheit aus der Freundschaft gewinnt, mit der Biene, die aus den Blumen den Honig saugt[93]); die Unzuverlässigkeit irdischen Glückes mit der leichten Zerreißbarkeit des Spinnfadens[94]) u. a. m.

Zu den feststehenden Sprachfloskeln zählen auch folgende Metaphern und Bilder: „perlender Tau" für Tränen[95]); „Morgenröte der Wangen" für die unschuldige Lebensfreude des Kindes[96]); „Sitz des Frühlings"[97]) für die jugendfrischen Wangen Narcissas, oder die Umschreibung „die gute Tat würde eine blasse Iris auf seine (Youngs) schwarzen Wolken malen"[98]).

Noch unkünstlerischer als die Anwendung der konventionellen Vergleiche und Bilder aus der Natur wirkt das Haschen nach dem Effektvollen. Oft kommt erst durch die Verbindung eines Naturbildes mit einem Bild anderen Charakters zum Ausdruck, was dem ganzen Gleichnis etwas Gewaltsames verleiht. Solch unnatürliches Bild konstruiert der Dichter z. B. bei der Beschreibung des unerwarteten Todes Philanders:

> ". . . . . Death's subtle Seed within,
> (Sly, treach'rous Miner!), working in the dark,
> Smil'd at thy well-concerted Scheme, and beckon'd
> The Worm to riot on that Rose so red
> Unfaded ere it fell; one Moment's Prey!"[99])

[89]) N. Th. IV, 111 ff.
[90]) II, 234 ff.
[91]) III, 121 ff.
[92]) II, 391.
[93]) II, 462.
[94]) I, 175.
[95]) VIII, 256.
[96]) III, 255.
[97]) III, 113.
[98]) II, 20—21.
[99]) I, 354—58.

Effektvoll, aber ohne Rücksicht auf die innere Ungeeignetheit, ist folgender Vergleich hergestellt:

"Like Meteors in a stormy Sky, how roll
His baleful Eyes!"[100])

Gesucht und dem pretiösen Geschmack des Klassizismus so recht entsprechend ist der Vergleich des abwechslungsreichen Lebens edler Menschen mit der Mannigfaltigkeit der Farben am Taubenhals, die in der Sonne spielen[101]).

Die angeführten Beispiele beweisen genügend, daß es nicht Youngs Naturliebe ist, die ihn Vergleiche und Bilder aus der Natur wählen läßt, sondern daß er die Natur hier nur würdigt als "storehouse", das er ausbeutet, um seiner Sprache einen poetischen Aufputz zu verleihen.

Einfluß des Höfischen und des Rokoko.

Die Abhängigkeit der Künstler in materieller und geistiger Hinsicht von der Gunst des Hofes oder dem Wohlwollen einflußreicher Regierungsmänner brachte einen bedauerlichen Übelstand mit, die Schmeichelei. „Sie (die Künstler) arbeiten für vornehme Herren, welche von der Kunst nicht gerührt und veredelt, sondern aufs Höchste geblendet und gekitzelt sein wollen", charakterisiert Wackenroder das Kunstschaffen dieser Zeit[102]), und H. A. Koch sagt in seinen „Gedanken über Malerei": „ihre (der Kunst) höchste Tendenz war elende Schmeichelei"[103]). Daß in den N. Th. neben den zahlreichen schmeichelhaften und oft aufdringlichen Apostrophierungen und lobenden Erwähnungen bedeutender Persönlichkeiten die schönen Naturerscheinungen in dieser Beziehung ausgewertet werden, ist nicht verwunderlich. Was liegt auch dem Dichter näher, als seine Schmeichelei in dieses schöne Gewand zu kleiden? Haben schon die oben erwähnten Blumenbilder neben ihrer Bedeutung als sprachliche Ausschmückung den Zweck, die mit ihnen in Beziehung gesetzten Personen schmeichelhaft ins Licht zu rücken, so seien noch zwei Beispiele herangezogen, die so recht dartun, wie sehr durch die höfische Unsitte der Schmeichelei und des Komplimentes die Kunst entwürdigt, und mit welch undichterischem Geist die Natur dazu mißbraucht wurde. Die literarhistorisch bedeutsame Stelle, wo zum ersten Mal die dichterisch inspirierende Wirkung des Mondes dar-

[100]) N. Th. IX, 280—81.
[101]) III, 378 ff.
[102]) Wakenroder: Werke und Briefe, S. 55.
[103]) zit. nach Knauss: Das Künstlerideal des Klassizismus und der Romantik, S. 43.

getan wird, ist so durch eine eines Dichters unwürdige Schmeichelei für die Gräfin Portland, der Gönnerin Youngs, ins Geschmacklose herabgezogen. Von dem Bekenntnis, daß er mit seinem Kummer in die Einsamkeit der Nacht flieht und dort den wohltuenden Einfluß des Mondes verspürt, kommt Young auf ein Maskenfest zu reden, auf dem die Gräfin Portland als Mondgöttin erschien. Wie sie selbst um Mitternacht noch alle begeistern konnte, so soll auch Cynthia die Dichter begeistern. Ja, diese ist noch mehr Göttin, da sie denselben Charakter wie die Portland hat[104]). Mit welchem Namen soll er sie anrufen? Welcher Name schmeichelt ihr am meisten? Cynthia! Cyllene! Phoebe! — oder will sie lieber die schöne Portland des Himmels heißen? Ist dies das Zauberwort, das sie herniederruft?[105]) Er fleht sie an, ihm allezeit so gütig zu sein wie ihre Nachahmerin auf dem Maskenfest[106]). Diese deplazierte Schmeichelei schien selbst Ebert zu stark, und er findet trotz verschiedener Einräumungen scharfe Worte dafür: „Unter diese große Gedanken aber rechne ich nicht das folgende Lob der Herzogin von Portland . . ., obgleich die Anrufung im Originale dadurch mehr Wahrscheinlichkeit hat, daß der Mond im Englischen . . . weiblichen Geschlechtes ist, und daher leichter als im Deutschen unter den alten poetischen Namen als eine Göttin erscheinen kann: so wünschte ich doch, daß der Verfasser beide weggelassen hätte, weil sie mit dem feierlichen Tone, womit diese Nacht anfing und nachher bis ans Ende fortfährt, zu wenig übereinstimmen; und weil insonderheit das erstere Kompliment für einen betrübten Unglücklichen, und für einen ernsthaften und lehrreichen Greis zu galant ist"[107]).

Noch in einer anderen Beziehung macht sich der Einfluß des Höfischen in der Naturschilderung geltend. Der Dichter überträgt, um den Begriff des Erhabenen zu symbolisieren, die ganze Verehrung irdischer Majestäten, die Insignien und Embleme des gesamten Hofstaates auf die Natur und belädt sie mit dem Pomp glänzender irdischer Hofhaltung. Die Nacht sitzt wie eine Königin auf ebenholzschwarzem Thron[108]) und hält ihr Szepter über die Welt[109]). Eine Sternenkrone schmückt ihr rabenschwarzes Haar, ein azurner Gürtel ihren Leib, und himmlische Werkstätten haben ihr einen weitwallenden Mantel mit prächtiger Schleppe aus Wolken von tausenderlei Formen und Schatten gewebt[110]). Ein Bild, von dem Thieghem sagt, daß es selbst um die Mitte des 18. Jahrhunderts

---

[104]) N. Th. III, 29—34.
[105]) III, 44—48.
[106]) III, 53—54.
[107]) Ebert a. a. O., Anm. zu III, 26 ff., S. 197.
[108]) IX, 2097.
[109]) I, 18—20.
[110]) IX, 553—58.

schon der Vergangenheit anzugehören schien[111]). — Auch der Mond wird als eine Königin dargestellt. Die silberne Königin des Himmels[112]), einhergehend in strahlendem Glanze und umgeben von einem herrlichen Hofstaat[113]), führt nächtlich den geheimnisvollen Reigen an und lauscht dem entzückenden Lied der Sphären[114]). Young kann sich dabei einen satirischen Seitenhieb auf die Zustände bei Hofe nicht ersparen, wo die Hofdamen den Männern den Kopf verdrehen und das Herz brechen, sodaß diese sich unsinnig verlieben; derentwegen sogar der gute Name und die Ruhe für eine Raserei, Vergnügen genannt, geopfert wird. Ein schlimmerer Götzendienst als die Blutopfer der Heiden für Luna oder Jupiter![115]). Ferner erscheint die Sonne als eine erhabene Monarchin, die von ihrem leuchtenden Thron ihre Strahlen über das unermeßlich große Reich ihrer Herrschaft ausgießt[116]). Die Sterne kann man für stolze königliche Throne oder majestätische Prunksessel halten, worauf die himmlischen Botschafter die Befehle ihres Souverains erwarten, um hohe Absichten auch in äußerliche Hoheit zu kleiden und die feierlichsten Handlungen noch feierlicher zu gestalten[117]). Gelegentlich bezeichnet Young die Sterne als azurne Paläste[118]). Auch das Himmelsgewölbe erscheint ihm wie ein Palast mit goldenen Welten eingelegt, als ein prangender Bogen mit göttlichem Ehrgeiz und im Geschmacke des Himmels gebaut[119]). Das Emblem der königlichen Macht und Hoheit, der Siegelring, wird metaphorisch auf die Schöpfung angewandt. Sie ist ein kostbarer Siegelring aus Edelsteinen, welcher an der rechten Hand der göttlichen Majestät blitzt[120]), dann wieder ist sie ein köstliches Kleinod am Fußschemel des Thrones Gottes[121]). Ein schimmernder Baldachin ist der Sternenhimmel[122]). — Wie man sieht, hat Young alles, was zum höfischen Pomp gehört, aufgeboten, um die Schönheit und Erhabenheit der Natur und des Universums zu illustrieren: Palast, Thron, Baldachin, Fußschemel, Krone, Szepter, Siegelring, Königsmantel und Gürtel, Hofstaat und Botschafter, Gesang und Tanz.

Eng verknüpft mit der höfischen Kultur war das Rokoko. War es doch gerade die Hofkultur, zumal die von Versailles, die die klassische Hirtendichtung zu den süßlichen Schäferspielen des ga-

---

111) Tieghem: La poésie de la Nuit et des Tombeaux . . . S. 27.
112) N. Th. III, 43.
113) IX, 1645—46.
114) III, 40—42.
115) IX, 1647—55.
116) IX, 1615—18.
117) IX, 1156—62.
118) IX, 779.
119) IV, 387—89; IX, 780—83.
120) IX, 1917—20.
121) IX, 1513.
122) VII, 788.

lanten Zeitalters verniedlichte. So war selbst in dieser naturfernsten Zeit ein gewisses Streben nach Natur vorhanden, das aber, statt zu Naturverbundenheit zu führen, nur die Gelegenheit zu Liebeständelei geben sollte und zu einer Auffassung der Natur als anmutsvolle Draperie ausartete. In der Dichtung macht sich dies durch eine pretiöse, der Naturtreue ermangelnde Naturzeichnung bemerkbar. Die Natur wird z. B. nicht in den Farben gezeichnet, in denen sie sich uns wirklich darstellt, sondern man schafft sich eine Farbenskala ganz pretiösen Charakters. Die Lieblingsfarben "azure", "golden", "green" und "purple" werden auch von Young, ob passend oder unpassend, oft gebraucht; auch Worte wie "painted", "illutrious", "glitt'ring", "brightly", "well-array'd", "lovely", "ambrosial", "divine", "aetherial", "elysian", "magnificent", "glorious", "proud" u. a. m. kehren immer wieder. Aber nicht nur diese pretiöse Schilderung der Natur ist rokokohaft, auch die Schäferpoesie selbst, verbunden mit einem pseudoklassizistisch-mythologischen Einschlag, wird von Young gestreift. Seine Huldigung für den Mond verknüpft er mit der Anspielung auf ein Schäferidyll. Er bezeichnet sich als den Nebenbuhler des Schäfers Endymion, dem einst Cynthia ihre Gunst schenkte. Im Schleier dunkler Schatten stieg sie mit leisen Schritten von ihrer Sphäre herab, um ihn zu erfreuen; ihn, der sie doch nicht so lieben konnte, wie unser Dichter sie liebt[123]).

Das Romantische in der Art der Behandlung.

Was die Naturbetrachtung in den N. Th. literarhistorisch bedeutsam macht und wodurch alles Konventionelle in der Behandlung der Natur sehr in den Hintergrund gedrängt wird, ist das Erfassen des Stimmungsgehaltes der Natur, die Subjektivität, mit der der Dichter seine eigene seelische Stimmung in die Natur hineinlegt und aus ihr herausliest, die mystische Naturbeseelung und das religiöse Naturerlebnis, kurz: die Gefühlsbetonung. Und das ist es gerade, was die Romantik dem Rationalismus der Pseudoklassizisten entgegensetzt. Zwas ist Young noch weit entfernt von dem umfassenden Naturgefühl eines Wordsworth oder Shelley, aber er bringt durch das emotionelle Moment eine Note in die Naturbetrachtung, die Thomson fehlt und bei Goldsmith auch nur wenig angedeutet ist.

Die Darstellung des Gefühls- und Stimmungsmäßigen der Natur beschränkt sich jedoch fast ausnahmslos auf Nacht und Sternenhimmel. Im übrigen ist es dem Dichter nur in zwei Szenen gelungen, zugleich mit der Schilderung auch die Stimmung einzufangen. Die erste dieser beiden Szenen zeigt einen Wandersmann, der den gan-

[123]) N. Th. III, 27. IX, 542 ff.

zen langen Tag umhergeirrt war, aber das Ziel, das seine Seele sucht, nicht gefunden hat. Müde und matt ist er bei Einbruch der Nacht in der erstbesten Hütte eingekehrt. Versonnen denkt er nochmal an die vielen vergebens durchwanderten Wege zurück und an das Ziel seiner Reise. Er ist aber dann doch zufriedenen Herzens, daß er noch vor Nacht ein Dach gefunden hat. Mit einem Liede verscheucht er die Langeweile des Alleinseins, bis die Nacht zum Schlafengehen mahnt[124]). Young bringt hier den müden Wanderer in Einklang mit der Stimmung der Natur. Er erlebt die Müdigkeit des Wandersmannes und das Zurruhegehen der Natur als eins. Auch die andere Szene des Wandersmannes vermag Young mit Empfindung zu schildern. Erschöpft und schweratmend steht der Wanderer, nachdem er mühselig den Berg hinangestiegen ist, auf dem Gipfel und wendet seinen Blick zurück, um die Täler, Fernen, Wälder und Flüsse zu überschauen, die er schon hinter sich gelassen hat. Sich nach Ruhe sehnend und reisemüde gedenkt er seiner Heimat, deren Ferne seine Sehnsucht noch sehnsüchtiger macht[125]). Es ist nur eine kurze Szene, aber stimmungsmäßig gut erfaßt. Seine eigene Unruhe und Sehnsucht hat der Dichter hineingelegt in dieses Verlassensein in der Fremde mit dem Heimwehgefühl im Herzen, das durch den Anblick der durchwanderten Fluren noch vertieft wird. Young führt damit ein Moment ein, „das bislang noch nicht vorhanden war oder sich höchstens erst spurenweise nachweisen läßt"[126]). Er bringt Mensch und Natur in eine innere Beziehung zueinander, während im Pseudoklassizismus die Natur nur die Staffage für den Menschen war.

Mit Ausnahme dieser beiden Szenen offenbart sich das Empfindungsvermögen Youngs, wie schon erwähnt, nur bei der Schilderung gewaltiger Naturerscheinungen, die den Weltraum erfüllen und mit elementarer Wucht auf das Gemüt des Sterblichen wirken: Nacht und Sternenhimmel[127]). Die objektive Schilderung der Nacht zwar wird, wie wir gesehen haben, in pseudoklassizistischer Manier gegeben. Der Dichter malt die Nacht als Göttin oder Königin. Doch vermag er sogar auch einmal da den Zauber der Stimmung über das Bild zu gießen. — Die Göttin Nacht streckt nun von ihrem dunklen Throne in strahlenloser Majestät ihr bleiernes Szepter über die schlummernde Welt. Welch eine Totenstille! Welch tiefe Finsternis! Kein Auge sieht; kein lauschendes Ohr hört einen Laut; die ganze Schöpfung schläft; es ist, als ob das Herz der Welt stillstünde und eine unheimliche Pause machte[128]). „Seine (i. e. Youngs)

---

[124]) N. Th. IX, 1—7.
[125]) IX, 512—18.
[126]) Lange a. a. O. S. 7.
[127]) Vergl. Lange ibid. S. 33.
[128]) I, 18—25.

Nacht ist wie ein großes, geheimnisvolles Fluidum, grenzenlos, großartig in ihrer Stille und Einsamkeit", schreibt Haferkorn[129]) und denkt vermutlich dabei an dieses Bild. Es verrät eine ganz romantische Einstellung Youngs, daß er dieses suggestiv wirksame Bild an den Anfang seines Werkes stellt. Denn dadurch erreicht er, daß die Gefühlssaite des Lesers in Schwingung gerät und ihn zur Aufnahme der nachfolgenden schwermutsvollen Klagen empfänglich macht. Im übrigen verzichtet aber Young auf die Beschreibung solcher Stimmungsbilder; die Beschreibung löst er auf in Empfindungswerte. Durch die Gefühle, die sie im Beschauer erweckt, wird die nächtliche Natur geschildert. Fühlt Lorenzo nicht, frägt Young einmal, etwas in sein Inneres dringen, das alle Schranken niederreißt?[130]) Geblendet von all den süßen Strömen taumelt der berauschte Geist von Gedanken zu Gedanken[131]). Der Dichter gibt genau die Empfindungsgrade wieder, die allmählich sein Wesen erfüllen. Zuerst ist die Seele mit einer angenehmen Benommenheit betäubt, dann fährt sie plötzlich aus ihrem Staunen auf in Hingerissensein und glüht in Liebe und Bewunderung[132]). Welch ein Zusammenfluß ätherischen Feuers strömt vom Himmel herunter und vereinigt sich in seinem Auge; doch da bleibt er nicht; er fühlt ihn in seinem Herzen. Dieses wird zugleich davon erniedrigt und erhoben, liegt im Staube und schwebt zum Himmel. Wer vermag dieses zu sehen (i. e. Sternenhimmel) und wird nicht emporgerissen oder ergriffen? Wer sieht dies und kann bei dem, was er sieht, stehen bleiben?[133]) Die Nacht schüttet ein heiliges Grauen aus und ergreift das Gemüt[134]). Doch wer den nächtlichen Sternenhimmel betrachtet und nicht ergriffen wird, muß verrückt sein, drückt sich der Dichter an anderer Stelle drastisch aus[135]). Die angeführten Beispiele erweisen, in welchem Maße Young von der Natur beeindruckt wird und daß er sogar fähig ist, den verschiedenen Gefühlsnüancen Ausdruck zu verleihen.

Das Romantische wird noch stärker betont durch das Hinzukommen des subjektiven Elementes. Nicht immer erlebt der Dichter die Nacht und den Sternenhimmel in der oben geschilderten Weise. Seine eigene subjektive Stimmung ist ausschlaggebend für die Art des Erlebnisses: "Objects are but th' occasion; ours th' Exploit"[136]). Er ist unglücklich und traurig, daher sucht er die Einsamkeit.

---

[129]) Haferkorn: Gotik und Ruine in der engl. Dichtung d. 18. Jahrh., S. 87.
[130]) N. Th. IX, 1168—70.
[131]) IX, 1066 ff.
[132]) IX, 735 ff.
[133]) IX, 749 ff.
[134]) IX, 727 ff.
[135]) IX, 761.
[136]) VI, 431.

In der Nacht findet er sie am besten, sie wird ihm daher zum Symbol der Traurigkeit[137]).

"How, like a Widow in her Weeds, the Night,
Amid her glimm'ring Tapers, silent sits!
How sorrowful, how desolate, she weeps
Perpetual dews, and saddens Nature's Scene!"[137])

Andererseits ruft er aber aus:

"What awful Joy — — —
I am not pent in darkness; rather say
— — in Darkness I'm embower'd.
Delightful Gloom!"[138])

Dann sind ihm wieder Dunkelheit und Stille die fürchterlichen Schwestern[139]). Erinnert sei auch an das Stimmungsbild zu Anfang des ersten Gesanges[140]), wo er die Unheimlichkeit der Nacht treffend wiederzugeben weiß. Der Eindruck wandelt sich mit seiner eigenen Stimmung und Empfänglichkeit; er drängt seine Gefühle den Gegenständen um sich auf und erst dadurch erlangen sie ihr Aussehen. Als sein Freund Philander noch lebte, war die Welt schön. Doch nun ist er tot, die entzauberte Erde verlor ihren Glanz. Wo sind nun ihre schimmernden Türme, wo ihre goldenen Berge? Alles ist zu einer nackten Wüste geworden, zu einem düsteren Tränental. Der große Zauberer ist tot![141]) Über die Dunkelheit der Seele breitet die Nacht ihren Schatten zu doppelter Finsternis[142]).

So tritt das individuelle Erlebnis und die seelische Stimmung des Dichters in den Vordergrund und sucht sich Wesensähnliches in der Natur oder legt es in sie hinein. Sie ist ihm ein Spiegel, in dem er seine eigene Seele sieht. „Dies Moment der subjektiven Naturschilderung ist es, das die langen Moralpredigten überlebt hat"[143]). Daß nicht die ganze Natur, sondern nur die Nacht mit ihren Erscheinungen auf diese Art gesehen wird, müssen wir der melancholischen und die Einsamkeit suchenden Grundhaltung des Dichters zugute halten und immer berücksichtigen, daß ein Dichter, der wie Young am Wendepunkt des Zeitgeistes steht, nicht zu dem alles umfassenden Naturverständnis der Blüteperiode durchdringen kann, da er noch vielfach am Konventionellen verhaftet ist.

---

137) N. Th. IX, 1976—79.
138) V, 202—05.
139) IX, 2096.
140) I, 18 ff.
141) I, 344 ff.
142) I, 42 ff.
143) Lange a. a. O., S. 33.

Mystische und religiöse Naturbetrachtung.

In enger Beziehung zur subjektiven steht die mystische Naturbetrachtung der Romantiker. Auch sie beschäftigt sich nicht mit den rational erfaßbaren und zu begründenden Realitäten. Mit der ihr speziell eignenden subjektiven Erfühlung des Irrationalen sucht sie das Geheimnisvolle, das hinter der objektiven Erscheinung der Dinge steht, auszuforschen. Auch unser Dichter begnügt sich nicht mit den objektiven Gegebenheiten der Natur. Überall, wo er hinsieht, begegnet ihm die Gottheit[144]).

"— — All unknown! — and yet wellknown!
Near, tho' Remote! and, tho' Unfathom'd, Felt!
And, tho' Invisible, for ever Seen!
And seen in All! — — —"[145])

Die ganze Natur ist ja ein Spiegel, in dem wir Gott erblicken[146]). Im Großen und im Kleinen offenbart er sich, in jedem Weltkreis droben, in jeder Blume, in jedem Laub und in dem Kleingetier, das auf ihnen kriecht[147]). Die Nacht ist die gefühlte Gegenwart Gottes[148]) und stimmt zur Andacht[149]). Die Sterne gießen Religion aus[150]), und der geringste verkündet die Fülle der Gottheit und zwingt den Menschen auf die Kniee[151]). Der Mensch, der sich seiner unsterblichen Seele bewußt ist, sieht ja mit anderen Augen. Wo andere eine Sonne sehen, erschaut er die Gottheit, was andere zum Lächeln reizt, bewegt ihn zur Anbetung[152]). Hat man doch selbst zu Zeiten, als des Menschen Herz nicht vom christlichen Glauben erleuchtet war, das Göttliche in der Natur gefühlt und ihr göttliche Verehrung erwiesen. Diese Abgötterei ist kaum als Sünde anzurechnen, ja ist sogar Tugend[153]).

Ein großer Teil dieser Naturbetrachtung wird auch der Phantasie eingeräumt. Der Dichter hat die ganze Natur mit geheimnisvollen Wesen belebt. Ungesehen durcheilen sie die Welt, vielleicht kommen auf jedem Lichtstrahl tausende herab. Fürwahr, unsere Taten geschehen auf einem vollgedrängten Schauplatz![154]). Die Nacht selbst ist beseelt. Sie ist etwas Heiliges, denn sie kennt die

144) N. Th. IX, 1070.
145) IX, 2196 ff.
146) IX, 1005.
147) IX, 2200; II, 328.
148) V, 172.
149) IX, 768—69.
150) IX, 766—67.
151) IX, 2229.
152) VIII, 1107—09.
153) IX, 799 ff.
154) IX, 874 ff. 763 ff.

Wohnung Gottes[155]). „Ein gewisses Etwas", nennt es der Dichter, „etwas Magisches" dringt aus dem blauen Nachtgewölbe, und die Menschen finden darin eine unerwartete Hilfe und Erleuchtung[156]). In der heiligen Stunde der Mitternacht erhalten sogar Worte magische Kraft[157]). Verwundert frägt der Dichter Lorenzo, ob es denn wirklich solche Menschen gäbe, die dies alles, wenn sie es auch mit leiblichen Augen nicht erblicken könnten, nicht glaubten und, da sich ja mit dem Unwahrnehmbaren auch das Geheimnisvolle, dem Verstand Verschlossene verbindet, noch darüber spotten könnten[158]). Diesen Menschen, die nichts anderes kennen, als was die Natur zum Sinnengenuß bietet, singt sie gleich dem Kuckuck immer denselben einfältigen Ton[159]).

Rückblickend läßt sich das Klassizistische in der Art der Behandlung feststellen in der Beschränkung auf die Darstellung des Allgemeinen und Offensichtlichen, ohne Lokalfarbe und ohne innere Anteilnahme; in der summarischen Aufzählung von Gegenständen statt speziellen Eingehens auf das Einzelne; in der direkten Verwendung klassischer Vorbilder und in den sie nachahmenden Formulierungen; in der hauptsächlichen Verwendung der Natur zu äußerlichem Schmuck der Sprache und zu konventionellen oder verstandesmäßig konstruierten Gleichnissen für menschliche Handlungen und allgemeine Lebenserfahrungen; ferner in der Herabwürdigung und der oberflächlichen Verwendung der anmutigen Naturerscheinungen zu galanten und übertriebenen Schmeicheleien; im Heranziehen des Höfischen, das zum Ausdruck kommt in der Personifizierung von Naturerscheinungen als königliche Hoheiten in glänzendem Ornat und umgeben von prunkendem Hofstaat; in der pretiösen Wiedergabe der Natur, ohne Rücksicht auf Naturtreue und letztlich auch in den Nachklängen der Schäferpoesie.

Das Romantisierende und Romantische in Youngs Naturbetrachtung zeigt sich im Waltenlassen des Gefühls und der Phantasie; in der Wiedergabe von Naturstimmungen; in der Subjektivität, mit der der Dichter seine eigene seelische Empfindung in der Natur findet oder auf sie überträgt; in dem mystisch-religiösen Naturerlebnis und in der Naturbeseelung.

---

[155]) N. Th. IX, 1691 ff.
[156]) IX, 902—04.
[157]) IX, 2084.
[158]) IX, 811 ff.
[159]) III, 375 ff.

II. KAPITEL: Personendarstellung.

1. Abschnitt: Selbstdarstellung.

Die Aufklärungszeit hatte vom Menschen, sei es nun in der Dichtung oder Malerei, nur Idealbilder gegeben oder Ideen versinnbildlicht. Man interessierte sich nicht für die Besonderheit der Einzelpersönlichkeit, sondern für den Menschen als Vertreter seiner Gattung oder als Objekt zur Darstellung einer Idee. Nicht die einmalige, individuelle Erscheinung, sondern das Allgemeingültige oder Ideale war unter Ausscheidung alles Zufälligen und Eigentümlichen herauszustellen. In polarer Reaktion erfaßt nun die Romantik die Individualität des Menschen. Man strebte danach, das wirkliche Wesen des Einzelmenschen, seine subjektiven Empfindungen zu erfassen und darzustellen. Mit freimütiger Offenheit werden die heimlichen Regungen des Herzens offenbart und die verborgenen Gründe des Seelenlebens beleuchtet. Man findet Interesse und Ausdruck für das Erleben, Fühlen und Sehnen des Einzelnen und macht sich mit der Problematik, dem Sein und Werden des Individuums vertraut. In der Malerei wurde dieser Umschwung vorangezeigt durch Hogarth, der sich nicht mehr scheute, „alle Zufälligkeiten der Gesichts- und Körperbildung auf die Leinwand zu bringen, sofern nur das für den Einzelmenschen Charakteristische dabei herauskommt“[160]). In der Dichtung war es Young, der es wagte, von der Konvention abzugehen und Persönliches wiederzugeben. Er berichtet in der Ichform eine wahre Geschichte und keine erfundene, wie er in der Vorrede zur ersten Nacht ausdrücklich betont; und zwar ist es keine „Geschichte“ im landläufigen Sinn, sondern das Werk kann zum Teil als Selbstanalyse angesprochen werden, denn der Dichter schrieb nieder, was „in seiner Seele vorging“.

Das Bild, das er von sich zeichnet, ist höchst individuell und fern von aller Idealisierung. Wir lernen ihn als einen kranken, alten Mann, der nicht mehr lange zu leben hat, kennen[161]). Alter und Krankheit hatten ihn schon einmal an den Rand des Grabes gebracht, und nur durch die Kunst seines Arztes Mead ist es ihm vergönnt, noch eine Weile unter den Lebenden zu sein[162]). Nun erwartet er den Tod, von allem Treiben der Welt zurückgezogen[163]), und mit Wehmut erzählt er von seinen Schicksalsschlägen. Drei Todesfälle haben ihn vereinsamen lassen; denn Gattin, Tochter und Freund sind ihm gestorben[164]). Auch sonst war sein Leben reich an Enttäuschungen. Lange hatte er erfolglos um die Hofgunst geworben.

---

[160]) Förster a. a. O., S. 17.
[161]) N. Th. III, 487—92; IV, 21—24; VIII, 17—20.
[162]) II, 38—44; IV, 126—34.
[163]) IV, 80—96, 651—57; IX, 264.
[164]) I, 212 ff.

Man hat sich seiner solange erinnert, bis man ihn vergessen hatte. Wenn er sich dann beklagte, drückte man ihm die Hand und vertröstete ihn auf morgen, und so mußte er den Stolz und die Überlegenheit der Großen über die Geringeren fühlen. Verbittert denkt er an seinen Ehrgeiz zurück. Doch jetzt hat er sich beschieden, und die Nachwelt soll einen kennen, der, obwohl in Britannien geboren und unter Höflingen erzogen, dennoch meinte, daß sogar Gold zu spät kommen könne, und der nicht mehr seine Hoffnung auf das, Sterbebett eines Staatsbeamten oder Kirchenfürsten setzen müsse, um die vakante Stelle zu erhalten[165]). — Sind schon diese Angaben aus dem äußeren Leben des Dichters nicht mehr vereinbar mit dem Standpunkt des Klassizismus, der sich allem Persönlichen in der Dichtung abgeneigt zeigte, so fällt jegliche Verbundenheit Youngs mit dem Klassizismus in der Offenbarung seines Gefühlslebens. Das Intimste seines Inneren enthüllt er dem Leser: sein melancholisches Gemüt, seine Sehnsucht nach Ruhe und Einsamkeit, das unstillbare Verlangen nach Vereinigung mit den verstorbenen Lieben, die geheimsten Träume seiner Hoffnung auf ein Jenseits, ernste Religiosität und kindliche Gläubigkeit und Gebetsinnigkeit, reuevolles Bekenntnis seiner Fehler und demutsvolles Gottvertrauen. Er scheut sich nicht, seine Erschütterung einzugestehen, als der Tod ihn streifte, seine Zerfallenheit mit der Welt und innerliche Zerrissenheit, seine Resignation in Erwartung eines Besseren. Ungehemmt gibt er sich seinem Schmerz über den Verlust seiner Lieben und den Klagen über das irdische Jammertal hin. Weniger das Objekt seines Schmerzes, mehr das Subjekt, die eigene empfindsame Seele ist es, die er dem Leser vorführt. Welche Diskrepanz zwischen den typisierten oder idealisierten Menschendarstellungen des Klassizismus und der Youngschen Selbstoffenbarung. Dieses Offenbaren des Subjektivsten bedeutet viel in einer Zeit, der der selbstsichere, nüchterne Mensch das Ideal war. Es bedurfte eines gewaltigen Anstoßes zur Niederlegung eines solchen Bekenntnisses. Es ist nicht nur durch die seelische Depression durch den Tod seiner Angehörigen hervorgerufen und auch „nicht die hypochondrische Gemütsverfassung des Engländers“[166]), sondern es zeigt sich darin der Niedergang des Rationalismus und des Universalismus der klassizistischen Zeit an, die abgelöst werden von der gefühlsbetonten Subjektivität und dem Individualismus der Romantik. “Avec lui commence vraiment la littérature de la sensibilité. Nécessairement subjective en son principe, elle tend de toutes ses forces au renversement des barrières d’ intellectualité, de mesure, d’ ordre, de généralité impersonnelle, par lesquelles le classicisme limité reprimait, transposait le flot trouble et impatient de la vie intérieure“[167]).

[165]) N. Th. IV, 56 ff.
[166]) Kalkühler, Die Natur des Spleens in der 1. Hälfte des 18. Jahrh., S. 46.
[167]) Legouis et Cazamian a. a. O., S. 801.

2. Abschnitt: Darstellung anderer Personen.

In den N. Th. ist Young selbst, oder besser gesagt seine Seele, denn um diese geht es immer, die Hauptfigur. Anderen Personen ist nur wenig Platz eingeräumt. Im Gegensatz zu seiner Selbstdarstellung, die romantisch ist, sind die übrigen Personen in pseudoklassizistischem Sinn dargestellt, teils idealisiert, teils verallgemeinert zum Typus einer Gattung. Schon in der Namengebung verrät sich ein Konventionalismus: Lorenzo, Philander, Lucia, Narcissa, Florello, das sind die Namen der öfter in Betracht gezogenen Personen. Es sind die pretiösen Namen, mit der die Rokokopoesie ihre Schäfer und Schäferinnen benannte[168]).

Von diesen Gestalten ist es Lorenzo, den der Dichter am meisten heranzieht. Er bringt aber keine individuelle Charakterisierung, Lorenzo ist der Typ des Weltmenschen des 18. Jahrhunderts. Young benutzt ihn nur als Gegenspieler, durch den er seine religiös-indifferente und vergnügungssüchtige Zeit bekämpft. "O ye Lorenzos of our age!" ruft er aus[169]) und kennzeichnet damit schon selbst seine Darstellungsart. Einen Weltmenschen nennt er Lorenzo, denn als ein solcher möchte dieser doch gerne gelten[170]), und Ehrgeiz bezeichnet er als dessen vornehmste Schwäche[171]). Macht, Ruhmsucht und Stolz sind nicht seine geringsten Leidenschaften[172]). Dabei wird Lorenzo krank, wenn er nicht gesehen wird, er lebt vom Applaus und weiß nicht, daß er hinterher ausgelacht wird[173]). Zu Prahlerei und Arroganz[174]) gesellt sich ein unberechtigter Standesdünkel[175]). Die Göttin des Glücks hat ihn reich gesegnet[176]) und doch verzehrt ihn ein unersättlicher Hunger nach Gold und Reichtum[177]). Besondere Wertschätzung hegt er für die Genüsse des Gaumens, und fremdländische, luxuriöse Gerichte müssen seine Tafel zieren. Als eitler Modenarr läßt er sich sogar aus dem Ausland, gemeint ist wohl Frankreich, Parfüms und Garderoben schicken. Immer ist er bemüht, neue Vergnügungen zu finden; ein Zärtling, der, selbst unerträglich, nichts

---

[168]) B. Heeg, E. Youngs Gedicht: The Night Thoughts, S. 15, weist darauf hin, daß Young durch die Nummern 13 und 206 des Tatler, in denen die Namen Lucia und Philander vorkommen, bei der Namengebung möglicherweise beeinflußt worden ist. Die Möglichkeit sei zugegeben, doch ist es unwesentlich in einer Zeit, in der diese Namen oder ähnliche wie Clarissa, Pamela, Philis, Leander u. a. m. zur literarischen Mode geworden waren.

[169]) N. Th. II, 245.

[170]) VIII, 8.

[171]) VI, 808 f; 755, 761; V, 935 ff; 953 ff. VIII, 426.

[172]) VI, 126; VII, 341, 847.

[173]) VIII, 488—512.

[174]) VII, 850.

[175]) VIII, 427 ff.

[176]) I, 321 f.

[177]) V, 1009.

ertragen kann[178]). Die Nacht macht er zum Tag und erhebt sich mit der Mittagssonne erst vom Schlaf[179]). Seine galanten Abenteuer erregen den Zorn seines Vaters[180]). Young nennt ihn kurz "Patron of Pleasure"[181]). Gegen ernste Vorstellungen verhärtet er sich und stellt dem Jenseits die Herrlichkeiten dieser Welt entgegen[182]). Lorenzo ist Atheist und glaubt nicht an die Unsterblichkeit der Seele und an ein Jenseits[183]). "Reason bids, allsacred Reason", antwortet er auf die Frage Youngs und spottet über die "poor Bigots caught by Heaven"[184]). Ihm dauert der Gottesdienst zu lange[185]). Er ist ein weitgereister Mann, kennt die Welt und die Stätten der Kunst aus persönlicher Erfahrung[186]). Er ist Schüler Bayles und Voltaires und auch die Schriften des französischen Freidenkers Saint-Evremont blieben nicht ohne Einfluß auf ihn[187]). Die Kunst und die alten Philosophen finden einen begeisterten Verehrer in ihm[188]). Schlagfertigkeit und Witz, die der Dichter auch nicht unerwähnt lassen will[189]), ergänzen eine Rednergabe, die Lorenzo vor dem Parlament erglänzen läßt[190]).

Wie man sieht, gibt der Dichter dem Charakter Lorenzos keine besondere individuelle Note. In pseudoklassizistischer Verallgemeinerung gibt er in Lorenzo ein Bild der Kultur und des Lebens der besseren Stände des 18. Jahrhunderts. Für unsere Untersuchung ist noch bemerkenswert, daß Young in der Gestalt Lorenzos die sittenlose Hof- und Salonkultur und die frivole Ungläubigkeit der Atheisten, die beide ihren Ausgang von Frankreich nahmen, geißelt und mit dieser antifranzösischen und antilibertinistischen Stellungnahme der neuen moralischen und religiösen Erweckung, die die Romantik bringen sollte, die Wege ebnet.

Auch das Kind Florello erscheint in der Dichtung nur als ein klassizistischer Allgemeintyp. Der Dichter zeichnet das Kind schlechthin. Er schildert seine Hilfsbedürftigkeit, das furchtsame Herz, die locker sitzenden Tränen, die Unschuld in seinen Augen, seinen unverdienten Schmerz durch die Härten des Lebens und seine leichte Beeinflußbarkeit durch ein schlechtes Beispiel[191]). Er zeigt, wie es

---

178) N. Th. II, 238 ff; 76, 223; VII, 481; VIII, 19 f.
179) IX, 669 ff.
180) VIII, 552.
181) VIII, 570.
182) VI, 753 ff.
183) VII, 1308 ff; 1241; 970.
184) VIII, 1211.
185) VIII, 727.
186) VIII, 1007—15.
187) VII, 251 ff; 1219.
188) VIII, 1001 ff.; III, 461 ff.; VII, 559 ff.
189) VIII, 23; 1225.
190) VIII, 501.
191) VIII, 252 ff; IX, 2152 ff.

heranwächst, seinen Freiheitsdrang, wie es dann über die Schranken der väterlichen Obhut hinausspringt in jene Welt, die ihm schon lange in die Augen gefunkelt, um dort dann alles zu verlieren, was die Natur ihm Tugendhaftes gegeben hatte[192]).

Gelingt es auch Young nicht, den Charakter Florellos auf das Individuelle zu spezialisieren, und zeigt er sich durch die Typisierung Florellos noch im Pseudoklassizismus befangen, so ist er aber andererseits durch diesen Hinweis auf das Kind und dessen Einführung in die Literatur der Romantik entgegengekommen. Der Pseudoklassizismus hatte für die Kinderpsyche kein Interesse und keinen Blick. In den Salons und in der Stadt, wo Erwachsene in abgezirkelter Förmlichkeit miteinander verkehrten, in gelehrten und geistreichen Gesprächen glänzten oder ihren Vergnügungen nachgingen, war kein Platz für unbefangenen Kinderübermut. Erst der Romantik (Blake, Wordsworth) ging das Verständnis für das Eigenleben und die persönliche Welt des Kindes auf.

Zwei Idealgestalten lernen wir in Narcissa und Philander kennen. Die Persönlichkeiten sind nicht präzisiert, sondern es werden nur allgemeine, ideale Begriffe verkörpernde Züge herausgestellt. Narcissa beschreibt der Dichter als jung und froh, sie liebte den Gesang, war schön und tugendhaft:

> "Sweet Harmonist! and Beautiful as sweet!
> And Young as beautiful! and Soft as young!
> And gay as soft! and Innocent as gay!
> And Happy (if aught Happy here) as good."[193])

> "Song, Beauty, Youth, Love, Virtue, Joy! this Group
> Of bright Ideas, Flow'rs of Paradise
> — — — — — in one Blaze we bind
> Kneel, and present it to the skies; as all
> We guess of Heav'n: And these were all her own."[194])

Aus ihren Augen sprühten frohe Geister, welche sie noch jünger und temperamentvoller erscheinen ließen[195]), und ihre Wangen waren "the Residence of Spring"[196]). In pretiöser Umschreibung läßt er die Lilien ehrgeizig sein, von ihrer Hand gebrochen zu werden[197]).

Narcissa wird so zu einer pseudoklassizistischen Idealgestalt des jungen Mädchens überhaupt. Young versteht es nicht, ihr den Charakter einer Einzelpersönlichkeit zu verleihen.

---

[192]) N. Th. VIII, 268 ff.
[193]) III, 81—84.
[194]) III, 94—98.
[195]) V, 794—96.
[196]) III, 113.
[197]) III, 124 ff.

Es ist bezeichnend, wie die verschiedenen Eigenschaften in der Darstellung Philanders wiederkehren. Wie bei Narcissa ist auch bei Philander die Liebe zum Gesang ein Teil seines heiteren Wesens[198]). Der Dichter rühmt auch hier das strahlende Gesicht, die herzliche Wärme, den temperamentvollen Geist und die Tugend seines Freundes[199]). Narcissas Schönheit war erhaben über die Lilien, Philander vergleicht er mit der Rose[200]). Das sind alles die stehenden Vergleiche und Eigenschaften, unbestimmt und weitgefaßt, mit denen die Pseudoklassizisten sowohl den Mann als auch das junge Mädchen zu idealisieren vermögen. Einige männliche Züge werden der Darstellung Philanders noch hinzugefügt. Der Dichter erwähnt die Gelehrsamkeit seines Freundes, ohne allerdings dessen wissenschaftliche Kenntnisse näher zu beschreiben[201]). Ehrgeiz färbte seine Wangen mit frischer Röte[202]), und einem Umtrunk in heiterer Gesellschaft war er nicht abgeneigt[203]). Das ist das allgemein gehaltene Bild eines Mannes in der Vollkraft des Lebens, dessen Tod ein plötzlicher Sturz aus des Lebens mittäglichen Freuden[204]) bedeuten mußte. Wärmer berühren uns in dem allgemeinen Charakterbild dieses "Eagle Genius"[205]) zwei individuellere, aber auch ideale Züge, die der Dichter einflicht: die Treue Philanders, der zwanzig Jahre lang, bis zu seinem Tode, ohne Falsch an der Seite des Dichters ausharrte[206]) und seine Liebe und Fürsorge, die sich in dem Vermächtnis, Lorenzo zu bekehren, offenbaren[207]).

Ist auch Young durch den Konventionalismus dazu verführt, seine Personen nur als Allgemeintypen oder Idealgestalten darzustellen, statt sie durch eine kräftige, lebenswarme Sonderzeichnung herauszustellen, wie sie seine Selbstdarstellung auszeichnet, so gibt sich aber doch in der Wahl der Personen ein gewisser Subjektivismus zu erkennen. Wie er sich selbst zum Hauptthelden seines Gedichtes macht, so sind auch die anderen Gestalten nicht frei erfunden, sondern er berichtet über Personen, die ihm durch persönlichen Umgang und gemeinsames Erleben verbunden waren: über seine eigenen Angehörigen und Freunde (s. auch Abschnitt: Familie S. 82 f.). Zwar verbirgt er sie hinter fingierten Namen, aber einzelne Anspielungen weisen darauf hin, und auch alle Kritiker und Historiker sind sich darin einig, daß die Gestalten der N. Th. in der Umgebung des

198) N. Th. II, 574 ff.
199) II, 584 ff.
200) I, 357.
201) II, 449.
202) I, 352 ff.
203) II, 575,.
204) II, 654.
205) II, 603.
206) II, 585 ff.
207) IX, 2141 ff.

Dichters zu suchen sind. Scheute Young auch die Offenbarung seines eigensten Inneren nicht, so zeigte er sich aber doch gegen jede Anfrage über seine Personen und allen Deutungsversuchen gegenüber verschlossen[208]). Meistens (H. Croft, Ebert, Elliot, Mitford, Doran u. a. m.) wird als Narcissa die junge Elizabeth Lee, die Stieftochter Youngs und spätere Mrs. Temple, angesehen. Thomas andererseits will nachweisen, daß nicht diese junge Frau hinter Narcissa zu suchen ist, und kommt zur Annahme, Narcissa sei eine uneheliche Tochter Youngs, die in Montpellier gestorben sei[209]). Für Philander wird von der Biographia Britannica, Ebert, Elliot, Mitford und Doran Youngs Schwiegersohn, Mr. Temple, gehalten. Das Annual Register (1765) sieht ihn in dem jungen Charles Henry Lee. Thomas plädiert für den langjährigen Freund Youngs, Thomas Tickell[210]).

Die Figur des Lorenzo, der Young den größten Platz einräumt, ist am meisten umstritten. Es werden angegeben der Duke of Wharton, Charles und Thomas Townshend, Charles Calvert, Bolingbroke, von der Biographia Britannica von 1765 der Sohn Youngs, Frederick[211]). Frederick war jedoch bei Herausgabe der N. Th. erst 8 Jahre alt, und es liegt daher viel näher, anzunehmen, daß er ihm zum Vorwurf für Florello gedient hat.

Jedenfalls wird aus dem Vorstehenden ersichtlich, daß Young die Gestalten der N. Th. seiner näheren Umgebung entnommen hat, und damit ist das Individualitätsprinzip, das in seiner Ichdichtung aufs Stärkste betont ist, auch bei der Wahl der anderen Personen in einem gewissen Sinn festzustellen. Macht man sich zudem die Erklärung Mutschmanns zu eigen, daß der Dichter mit der Gestalt des Lorenzo als seinem anderen Ich seine innere Zerrissenheit versinnbildlichen will, so bedeutet das, daß das Zweiseelen-Problem, das in der Phantasie und dem Gefühlsleben der Romantiker fruchtbaren Boden finden sollte, schon von Young vorweg genommen wurde[212]).

---

[208]) Auch Ebert, der mit dem Dichter in Briefwechsel stand, konnte von ihm nichts über diesen Punkt erfahren. 1759 schrieb Young an Richardson, daß er überhäuft würde mit Anfragen. Auch die Freunde Youngs schwiegen sich aus. Vgl. Thomas a. a. O., S. 166 ff.

[209]) Thomas ibid. S. 149 ff.

[210]) Thomas ibid. S. 145 ff.

[211]) Thomas ibid. S. 169 ff.

[212]) Mutschmann verweist zugleich auf den "Centaur not Fabulous" Youngs, wo die Zerlegung seiner Person in 2 Teile nochmals eine Rolle spielen sollte. Mutschmann: Zur Psychologie des Verfassers der Nachtgedanken. S. 21 ff.

III. KAPITEL: Weltanschauung.

1. Abschnitt: Gott.

Um Youngs Anschauung vom Wesen Gottes recht würdigen zu können, ist es notwendig, sich kurz zu erinnern, zu welchem Gottesbegriff die Religionsphilosophie seiner Zeit gelangt war. Herrschend war der Deismus, der, ausgehend von einer rationalistischen Auslegung der Offenbarung, indem er die Wunder der Bibel natürlich oder allegorisch erklärte, überging in ein großzügiges Freidenkertum, das den Begriff eines persönlichen Gottes durch das Prinzip einer „ersten Ursache" des Weltmechanismus ersetzte und letzten Endes seine Auflösung in Skeptizismus und krassem Atheismus fand. Diese Entwicklung vollzog sich nun keineswegs in einem scharf zu trennenden Nacheinander, sondern es war ein Nebeneinander und Überschneiden von Ansichten, deren Gottesidee und Welterklärung man aber bei Ausschaltung des Skeptizismus und Atheismus in Folgendem zusammenfassen kann: Gottes Vollkommenheit zeigt sich darin, daß er sich um das Geschaffene nicht mehr zu kümmern braucht. Die Welt läuft ihren Gang mechanisch wie ein Uhrwerk, gemäß den ihr eingeschaffenen Gesetzen. Gott hat sich gewissermaßen zur Ruhe gesetzt, und ein weiteres Befassen mit der Materie würde nur ihn und sein Werk verkleinern und seiner Göttlichkeit Abbruch tun. Der Deismus leugnet also Gott als den Welterhalter. Gott ist der Welt ferngerückt, oder mit anderen Worten: Das wunderbare Eingreifen Gottes in die Gesetze der Natur, wie es in der Bibel geschildert ist, wird als unvereinbar mit der Größe und Erhabenheit dieses Wesens abgelehnt. Zudem würde ja jedes Wunder den reibungslosen Ablauf des Weltmechanismus hemmen und das größte Durcheinander zur Folge haben.

Ebenso ferngerückt wie Gott der leblosen Materie ist, ist er auch dem Menschen. „Dem moralisierenden Deismus blieb Gott nur noch der Allgütige, der den Menschen den Weg nur zur Glückseligkeit eröffnet hat"[213]). Eine Erbsünde gibt es nicht, und daher ist eine Menschwerdung Gottes zur Erlösung von dieser Schuld nicht notwendig. Ein Fleischwerden des „absoluten Wesens" ist empirisch nicht nachzuweisen und mit der Vernunft nicht erfaßbar, hat also überhaupt nie stattgefunden. Christus ist nur der Weise von Nazareth, der die Moralgrundsätze der Menschheit mit neuer Deutlichkeit gelehrt und von allen Schlacken, die sich im Laufe der Menschheitsgeschichte angesetzt hatten, befreit hat. Gott ist nie in ihm in Verbindung mit den Menschen getreten, und er kümmert sich auch fernerhin nicht um die Menschheit oder das Schicksal des Einzelnen. Absurd ist daher auch jede Gebetszudringlichkeit und religiöse Ge-

[213]) Propyläen-Weltgeschichte Bd. 7, O. Walzel, S. 315.

fühlsinnigkeit. Es gibt vor allem keine mystisch verwobene Verbundenheit zwischen Gott und Erschaffenem. Alles Geheimnisvolle und Übernatürliche, das die Grenzen des Verstandes überschreitet, wird abgelehnt. „Solche Einengung des Religiösen ist vielleicht das bezeichnendste Merkmal der Aufklärung“[214]).

Zu dieser nüchternen und offenbarungsfeindlichen Gottauffassung des Deismus steht die Youngs in einem solchen Gegensatz, daß sich der Dichter dieserhalb verschiedentlich zu Polemiken hinreißen läßt:

> “Ye brainless Wits! Ye baptiz’d Infidels!
> Ye worse for mending! Wash’d to fouler Stains!”[215])
>
> — — — — — “O ye Fall’n!
> Fall’n from the Wings of Reason and of Hope”[216]).
>
> “Lovers of Argument, averse to Sense!
> Boasters of Liberty, fast bound in Chains!”[217])
>
> “Ye motley Mass of Contradiction strong!”[218])

Young dringt auf Lorenzo ein, auf das Freidenkertum seiner Zeit zu verzichten und zum Bibelglauben zurückzukehren[219]), denn:

> “This, this is Thinking free, a Thought that grasps
> Beyond a grain and looks beyond an Hour.”[220])

„Sa (Youngs) théodicée ne ressemble guère en effet à celle de Shaftesbury, de Tindal et de Bolingbroke. Pour lui Dieu n’ est pas une entité un peu vague et ne se trouve par enchaîné par ses propres lois ni passif en présence des agitations humaines“[221]) schreibt Thomas.

Gott hat sich nicht außerhalb des Universums gestellt. Er ist das Zentrum, um das sich alles dreht, die “immaterial Sun”[222]), “the Central Sun”[223]), ohne deren “all-prolific Beam” das ganze Universum ins Chaos stürzen würde[224]). Nur die Huld Gottes erhält die Welt am Bestehen[225]). Täglich, ja stündlich ist sein Wirken bemerkbar:

---

[214]) Propyläen-Weltgeschichte Bd. 7, O. Walzel, S. 315.
[215]) N. Th. IV, 234—35.
[216]) VII, 1196.
[217]) VII, 1199—1200.
[218]) VII, 1209.
[219]) VII, 1218—19.
[220]) VII, 1242—43.
[221]) Thomas a. a. O., S. 447.
[222]) IV, 139.
[223]) IX, 1541.
[224]) IX, 1541 ff.
[225]) IV, 409 ff.

"Praise I a distant Deity? He tunes
My voice (if tun'd); the Nerve, that writes, sustains."[226])

Ein alles-befruchtender und alles-erhaltender Gott, das ist in der Tat ein Gott![227]) Ständig zeigt er Interesse am Menschen und beobachtet ihn; jede Tat und jeder Gedanke findet seinen Richter in ihm. Er hat Engel zum Schutze des Menschen bestellt, und schon von Ewigkeit her liegt ihm das Schicksal der Menschen am Herzen[228]). Am Jüngsten Tage wird er ein großes Gericht halten und mit unerbittlicher Strenge und Gerechtigkeit die Taten der Menschen beurteilen und danach ihr zukünftiges Schicksal bestimmen. In einer phantastischen Vision macht der Dichter diese Szene dem Leser gegenwärtig[229]), und mit allem Nachdruck weist er den Optimismus der Deisten zurück:

"Not, thus, our Infidels th'Eternal draw,
A God all o'ver consummate, absolute,
Full-orb'd, in his whole Round of Rays complete
— — — — — — — —
(They) Bid Mercy triumph over — God himself,
Undeify'd by their opprobrious Praise:
A God All Mercy, Is a God Unjust."[230])

Aber Gottes Strenge ist verbunden mit Güte. Er läßt die Menschen nicht ungewarnt in ihr ewiges Verderben laufen. Ihretwegen durchbricht er sogar die Gesetze der Natur und rüttelt die, die ihn vergessen haben, durch ein Wunder wieder wach. Als Zeugnis dafür führt Young eine ganze Reihe alttestamentarischer Wundererzählungen an.

"Say, Which imports more Plenitude of Pow'r,
Or nature's Laws to fix, or to repeal?"[231])

Gerade mit dieser Frage betont Young seinen Gegensatz zum Deismus, der eine zeitweise Aufhebung der Naturgesetze in seiner mechanistischen Weltauffassung einfach für unmöglich hält. Young sieht vorzugsweise die Größe Gottes darin, daß Gott, der der Natur die Gesetze gegeben hat, sie auch wieder willkürlich, ohne Unordnung anzurichten, aufheben kann.

Betont nun der Dichter einerseits mit dieser Auffassung Gottes als eines persönlichen Wesens, das schaltend und waltend in die Sphäre des Materiellen und Menschlichen eingreift, seine dogmatische Bibelgläubigkeit, so wird andererseits sein Gottesbild von einem sehr subjektiven und intuitiven Gefühl verklärt. Nicht theologische Spe-

226) N. Th. IV, 400—01.
227) VII, 931.
228) VII, 1094 ff.
229) IV, 201 ff; 370 ff; IX, 156 ff.
230) IV, 225 ff.
231) IX, 1250 ff.

kulation und rationalistische Klügelei können Gott recht erfassen, und daher wird das Zeitalter, in dem er geboren ist, "more Curious than devout", nicht zum Ziele kommen[232]).

> "Not deeply to Discern, not much to know,
> Mankind was born to Wonder, and adore."[233])

> "— — — — — Humble Love,
> And not proud Reason, keeps the Door of Heav'n;
> Love Finds Admission, where proud Science fails"[234]).

Gott ist ja das höchste Mysterium[235]), und darum gehen die Wege der Wissenschaft alle fehl[236]). Nur erahnen läßt er sich. Sein Geist, (denn er ist ein Geist)[237]), ist in allem zu verspüren: im Menschen, in der Erde, im Firmament[238]).

> "All-Knowing! — All-unknown! and yet well known!
> Near, tho' Remote! and, tho' unfathom'd, Felt!
> And, tho' Invisible, for ever Seen!
> And seen in All!"[239])

(vgl. auch: Myst. Naturbetr. S. 40 f.).

Wäre Gott nicht aus der Natur zu erfühlen, so ließe der Anblick der Schöpfung im menschlichen Herzen eine große Leere zurück[240]). Derart stark ist dies Fühlen und Wissen des Dichters um eine Gottverbundenheit der Materie, daß er Gedanken äußert, wie sie in Shelleys tiefgefühltem Pantheismus ihre letzte Vollendung fanden. Nach diesen Versen hat sich Gott in einer wundersamen Wesensmitteilung durchs ganze All ergossen[241]). Der große Vater entzündete an einer Flamme die ganze Welt der Vernünftigen; ein Geist, Er selbst, goß sich durch alle ihre Seelen und fließt wiederum zurück[242]). Eingehüllt in Gottes Wesen läßt der Dichter sein Lob erschallen[243]). — Man ist geneigt, hier an die Gottheit als Weltseele im Sinne des Pantheismus zu denken. Auch Thomas bemerkt zu den Versen IV. N. Th. 251 ff: "un passage qui touche au panthéisme"[244]), und Ebert findet es für notwendig, zur Erklärung dieser Stelle die übrigen Werke Youngs hinzuzuziehen, um doch noch nachzuweisen, daß der Gottesbegriff Youngs in den

---

232) N. Th. IX, 1849 ff.
233) IX, 1872—73.
234) IX, 1856—58.
235) VII, 1416.
236) IX, 1849.
237) IX, 1417.
238) IX, 1870; 745 ff; IV, 399 ff.
239) IX, 2196.
240) IX, 576 ff.
241) II, 200 ff; IV, 403.
242) IV, 521 ff; V, 209; IX, 1341 ff.
243) IV, 402.
244) Thomas a. a. O., S. 449.

N. Th. ganz „aus der Offenbarung" geschöpft ist, so sehr scheinen ihm diese Stellen davon abzuweichen. Wenn man sich auch — den Gottesbegriff Youngs in seiner Ganzheit betrachtend — der Ansicht Eberts anschließen muß, so erhellt doch aus diesen Stellen, wie sehr Young eines gewissen kosmischen Gefühles fähig ist und mit welch subjektiver, gefühlsmäßiger Untermalung er seinen Gottesbegriff loslöst von aller nüchternen Orthodoxie. Nicht verstandesmäßige Gründe sind die stärksten Beweise für das Dasein einer Gottheit. Erkenntnis und Liebe sind der Seele so wesentlich wie Licht und Wärme der Sonne[245]). Liebe und Erkenntnis sind im Menschen unendliche Begierden und grenzenlose Kräfte, und diese beweisen auch unendliche Gegenstände. Denn Gegenstände, Kräfte und Begierden, die einander gemäß sind, verbindet der Himmel in allem. In der ganzen Weltordnung wird diese Harmonie nie verletzt, und der Mensch sollte die einzige Ausnahme sein?[246]) Darum will der Dichter vor allem auch das Gefühl für die Gottheit in Lorenzo wecken:

"— — 'tis directly striking at the Mark,
To wake thy dead devotion was my Point."[247])

und darum frägt er auch Lorenzo nicht, nachdem er ihm die Gotterschauung aus der Natur enthusiastisch dargelegt hat, ob seine Vernunft überzeugt sei, sondern:

"Lorenzo! Dost Thou f e e l these Arguments?"[248])

und wie ein voller Glockenschlag zum Beginn einer neuen Zeit klingen die Verse:

"Feel the great Truths — — — —[249])
— — — — To f e e l, i s to be f i r'd;
And to b e l i e v e, Lorenzo! is to f e e l."

"P a s s i o n I s R e a s o n, T r a n s p o r t T e m p e r, here."[250])

Wie die Liebe der einzige Weg zur Gotteserkenntnis ist und Liebe die Kraft ist, die das Weltall zusammenhält (vgl. Unbeseelte Schöpfung, S. 60 f.), so ist auch die Liebe — Gegenstände und Kräfte, die einander gemäß sind, hat der Himmel verbunden[251]) — die wesentlichste Eigenschaft Gottes. Mit dieser Liebesmystik betritt Young die eigentliche Domäne der romantischen Weltanschauung. Gerade der Liebesgedanke war das Zentrum, von dem aus die Romantik den Weg zu ihrem tiefempfundenen Mystizismus der Gott- und Allverbundenheit fand. „Dadurch erhält die romantische

245) N. Th. VII, 254 ff.
246) VII, 275 ff.
247) IX, 1345—46.
248) VII, 968.
249) IV, 194—200.
250) IV, 640.
251) VII, 275 ff.

Weltanschauung erst ihre eigentliche romantische Glut und ihre philosophisch-poetische Beleuchtung", auch daher „erst die weiche Luft der christlichen Gefühlsinnigkeit."[252]) Die Liebe ist für sie der alles erschließende Schlüssel der Geheimnisse und selbst das nie zu enträtselnde Mysterium. Der Begriff der Liebe erscheint unserem Dichter derart tief und wunderbar, daß er die Frage stellt, ob sonst etwas das Prädikat "wonderful" überhaupt verdiene[253]).

Ist schon das Verbundensein mit Natur und Universum für den Menschen ein unbegreifliches Geheimnis[254]), das erst enthüllt wird im Jenseits, wenn wir lesen werden im Herzen Gottes, so ist aber die Liebe Gottes doch derart abgrundtief und unerfaßbar, daß sie uns ein ewiges Mysterium bleiben wird[255]). Bewegt ruft der Dichter aus: Was sind alle Geheimnisse gegen die Liebe Gottes![256]). Alle anderen Eigenschaften verlieren sich in dieser einen[257]). So wird Gott zum Inbegriff des Mysteriums und der Liebe selbst[258]). Alle seine Werke sind der Ausfluß dieser Liebe. Die Schöpfung ist das "Child of Love"[259]), und ohne die Liebe wäre auch das Menschengeschlecht noch unerschaffen, und ohne die alles erhaltende Liebe würde es auch jetzt noch ins Nichts zurücksinken[260]).

Mit Inbrunst ergreift der gläubige Dichter natürlich die Geschehnisse der Offenbarung, in denen dieses geheimnisvolle Wirken der Liebe am stärksten hervortritt: das Mysterium der Menschwerdung Gottes und der Erlösung der Menschheit durch Gottes Sühnetod.

Nur die unergründliche Tiefe der Gottheit konnte solche Mysterien schaffen[261]). Selbst Erzengel vermögen nicht diese Wunder zu ergründen, und auf ewig bleiben sie in Gott verborgen[262]).

"A Wonder in Omnipotence itself!
A Mystery! — — — —[263])

Ein Zittern überfällt das Herz des Dichters über eine solche unendliche Liebe, die in ihrer Grenzenlosigkeit zur furchtbaren Macht wird[264]). Die Darstellung dieses Golgathawunders der Liebe ist das Eindrucksvollste, was der Dichter geschrieben[265]).

---

252) Joachimi-Dege: Die Weltanschauung der Romantik. S. 39 ff.
253) N. Th. IX, 462—63.
254) IX, 1935 ff.
255) VI, 97 ff; IV, 239 ff.
256) IX, 2364.
257) IV, 601 ff; IX, 1923 ff.
258) VII, 1416; 877; IV, 381; 780; IX, 2285.
259) IV, 449.
260) III, 207 ff.
261) IV, 218 ff.
262) IV, 239 ff.
263) IV, 223—24.
264) IV, 201 ff.
265) IV, 166 ff.

Von dieser durch die Liebe verklärten Mystik her ist auch nur des Dichters religiöse Innigkeit zu verstehen. Seine Gottesverehrung will nichts gemein haben mit mildem und maßvollem Frommtun:

"Ye Quietists, in Homage to the Skies!
Serene! of soft address! who mildly make
An unobtrusive Tender of your Hearts,
Abhorring Violence! who halt indeed;
But, for the Blessing, wrestle not with Heav'n.
Think you my Song too turbulent? too warm!"[266])

"Oh ye cold-hearted, frozen, Formalists!
On such a Theme, 'tis impious to be calm."[267])

Seine Gottesverehrung ist ein einziges Gotterlebnis und ein Aufgehen in Gefühlen. Es ist nicht notwendig, zu sterben, um zur Seligkeit zu gelangen — selig können wir schon auf der Erde werden durch ein tiefes Gotterleben[268]). Die Seele wird von einer heiligen Gewalttätigkeit ergriffen[269]) und in Glut versetzt[270]). In völligem Hingerissensein ruft der Dichter:

"O may I breathe no longer, than I breathe[271])
My soul in praise to Him, who gave my soul."[272])

Das Loblied seiner Seele soll in vollen Strömen zur Quelle zurückfließen, zu jener Vatermacht, welche der Zunge das Vermögen gab, zu seinem Preise zu ertönen und der Seele zu sein[273]). Die ganze Schöpfung ruft er immer wieder auf, in das Lob Gottes einzustimmen.

"— — — — Love almighty! Love almighty! (Sing
Exult, Creation) Love almighty, reigns!"[274])

Die ganze Wesenheit seiner Seele verliert sich in Gott.

"— — — — — Thou my All!
My Theme! My Inspiration! and my Crown!
My Strength in Age! my Rise in low Estate!
My Soul's Annihilitation, Pleasure, Wealth! — My World!
My Light in Darkness! and my Life in Death!
My Boast thro' Time! Bliss thro' Eternity!
— — — — — —
My Sacrifice! My God! — what Things are these!"[275])

Bei ihm dürfen die Bekümmerten Ruhe, die Bedrängten Hilfe und die Sünder Gnade suchen[276]). Trotz des Hervorquellens zutiefst

---

[266]) N. Th. IV, 623—28.
[267]) IV, 638/39.
[268]) IX, 2369—70.
[269]) IV, 578.
[270]) IX, 2259.
[271]) IV, 151.
[272]) IV, 378 ff.
[273]) IV, 361 ff.
[274]) IX, 2340—41.
[275]) IV, 586 ff.
[276]) IX, 2026 ff.

empfundener Worte findet der Dichter keinen Ausdruck „Ihn" so zu nennen, wie es sein Erleben verlangt.

> "How shall I name Thee? — How my labouring Soul
> Heaves underneath the Thoughts, too big for Birth!"[277])

In demütiger Ergriffenheit schließt er seinen letzten Gesang mit einem langen Gebet an die Dreifaltigkeit.

Die wenigen deistischen Elemente, die in Youngs Gottesbild hineinspielen, stören nicht den Gesamteindruck seiner Gottesauffassung. So bezeichnet er z. B. Gott als den „großen Künstler", dessen Finger die Räder dieser ausgezeichneten und komplizierten Maschine — gemeint ist das Universum — so genau eingestellt haben[278]), eine Darstellung, die dem Mechanismus geläufig war, aber den Kern der Gottesidee Youngs nicht berührt und nur als Konventionalismus zu werten ist. Dasselbe gilt, wenn er von Gott spricht, als der Ursache aller Ursachen, als dem Vater aller Wirkungen[279]). Aus obigen Ausführungen ist ersichtlich, daß er dabei nicht an etwas Absolutes im Sinne des Rationalismus denkt. Es unterläuft ihm auch bei dem Beweise der Unsterblichkeit der Seele ein deistisch gefärbter Gedankengang, indem er die Gnade und das Wohlwollen Gottes als Begründung dafür angibt, warum Gott nie eine "Annihilation" der menschlichen Seele vollziehen wird, da er ja die Menschen nur beglücken will[280]). Dieser Gedankengang wird aber zurückgedrängt durch ein striktes Abrücken von diesem deistischen „Gnadengott"[281]).

Abschließend ist also zu sagen, daß der Dichter in den N. Th. uns seinen Gottesbegriff als gegensätzlich zum Deismus und Rationalismus darstellt, einmal durch den Glauben an den persönlichen Schöpfer-, Erhalter-, Wunder-, Erlöser- und Richtergott der Offenbarung, zum anderen Male durch die Gefühlsbetonung, die sich einerseits vom Naturgefühl steigert zum kosmischen Erleben der Gottheit, andererseits sich zeigt im Aufgreifen der religiösen Gefühlswerte, die die Offenbarung erweckt, und schließlich durch die Vorliebe für das Mystische, als dessen Mittelpunkt sich ihm die Liebe darstellt, die ihn wiederum hinführt zu tiefem Gotterleben.

Damit ist erwiesen, daß der Gottesbegriff Youngs der Romantik angehört, denn charakteristisch für das Denken der Romantiker ist ihr prinzipieller Gegensatz zur Aufklärung mit ihrer rein verstandesmäßigen Kultur, und Gefühl, Mystik, Phantasie, Grenzenlosigkeit, Innerlichkeit und Glauben, die wesentlich zur Gottesdarstellung Youngs gehören, sind die höchsten romantischen Werte.

---

[277]) N. Th. IX, 2212—13.
[278]) IX, 1320 ff.
[279]) IX, 2214 ff.
[280]) VII, 877 ff.
[281]) Vgl. oben.

2. Abschnitt: Schöpfung.

1. Teil: Die unbeseelte Schöpfung.

Entstehung und Ende des Universums.

Trotz seines Glaubens an die christliche Offenbarung bringt es Young nicht über sich, die Entstehung des Universums streng biblisch zu schildern. Er macht sich eine Anschauung zu eigen, die den Fortschritt der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse verbindet mit dem biblischen Schöpfungsbericht. Gott ist der Schöpfer des Weltgebäudes, das auf das Allmachtswort seiner Liebe hin entstand[282]). In diesem wesentlichen Punkte stimmt er mit der Bibel überein. Den Schöpfungsakt selbst sieht er mit den Augen des Wissenschaftlers. Zuerst herrschte ein Chaos. Daraus entwickelten sich zunächst rohe Massen, aus denen neblige Sphären entstanden, die mit einem trüben Schimmer beginnend zuletzt als Weltkörper in vollem Glanze strahlen[283]). Biblisch verbrämt ist diese an Descartes' Theorieen der Weltentstehung erinnernde und vor allem durch Miltons "Paradise Lost" beeinflußte Schilderung, indem er Engel während des Schöpfungsaktes Loblieder zum Preise des Schöpfers singen läßt[284]). In der Beschreibung des Weltendes folgt der Dichter wieder der Bibel. Zur bestimmten Stunde wird Gott der Welt ihr Ende bereiten. Krieg, Hunger und Pestilenz werden ihre Verheerungen anrichten, und in der Nacht, die niemand vorher bestimmen kann, wird plötzlich das Ende da sein. Die Zeit hört auf und die Ewigkeit beginnt[285]).

Weltenbau.

Die besondere Vorliebe unseres Dichters gilt der Schilderung des Weltbaues. Bei diesem Thema kann er einerseits seine wissenschaftlichen Kenntnisse gebührend heranziehen, andererseits sich unbehindert dem ausschweifenden Spiele seiner Phantasie hingeben, zwei Elemente, die so recht die Zugehörigkeit des Dichters zu zwei Epochen dartun. Entgegen der biblischen Anschauung und entgegen dem Ptolemäischen Weltsystem, das das ganze Mittelalter hindurch in Ansehen stand, hält er mit Kopernikus die Erde nicht für den Angelpunkt des Universums. Sie ist in dem weiten Felde des Alls ein winziges Etwas, das in einem verlorenen Winkel des Welt-

---

[282]) N. Th. IV, 449; III, 207 ff.
[283]) IX, 1950 ff; VIII, 140 ff.
[284]) IV, 448.
[285]) VIII, 140 ff; IX, 135 ff; 196 ff; 298 ff.

gebäudes steckt[286]). Die Sonne ist der Mittelpunkt unseres Weltsystems. Auch von den Lehren Newtons und Huygens' über den Weltbau ist Young vollkommen überzeugt. Seine Hochachtung für Newton drückt er aus, indem er einen hohen Engelkreis unter dem Namen: "Ye searching, ye Newtonian Angels" anruft[287]), und als er auf den Mond zu sprechen kommt, vergißt er nicht, auf die Anziehungskraft dieses Gestirns, die Ebbe und Flut bewirkt, hinzuweisen[288]). Diese Entdeckung der Anziehungskraft der Massen, sagt der Dichter ein anderes Mal, hat Newton unsterblich gemacht[289]). Auch Huygens erhält sein Lob. Wenn der Dichter ihn auch nicht namentlich nennt, so ist er doch in dem "subtile Sage", der mit dem erhobenen Fernrohr den Blick des Menschen zum Blick eines Engels ausdehnt, zu erkennen, zumal der Dichter anschließend daran den Ring des Saturn erwähnt, worin sich ein Heer von Erden verlieren könnte[290]). Ein anderes Mal bezeichnet er ihn als den Weisen, der sich geäußert habe, daß es nicht unmöglich sei, daß Strahlen eines Sternes, die bei der Entstehung der Welt entsandt wurden, noch nicht hier eingetroffen seien[291]). Diese Huygenssche Lehre berührt er wieder, wenn er von Sternen erzählt, die so weit entfernt sind, daß ihre Strahlen ein Jahrhundert brauchen, um den Weg zur Erde zurückzulegen[292]). Voll Verwunderung spricht er von den Mikroskopen, die die kleinsten Geheimnisse der Welt erkennen lassen[293]).

Von diesen wissenschaftlichen Entdeckungen her, mit deren Erwähnung er sich selbst schmeichelt und dem Zeitgeschmack den schuldigen Tribut zollt, zieht nun des Dichters Phantasie die weitesten Kreise. Er kann sich nie genug tun, häuft Weltsystem über Weltsystem, eines größer und umfassender als das andere. Seine Phantasie läßt ihn den Gipfel der Sphären ersteigen. Welche göttliche Fülle in diesem weiten Weltenbau![294])

---

[286]) N. Th. V, 55 ff; VI, 138 ff; 599 ff; VII, 1255 ff.
[287]) IX, 1833.
[288]) IX, 1199.
[289]) IX, 1478.
[290]) IX, 1718.
[291]) IX, 1225 ff.
[292]) IX, 1754 ff.
[293]) IX, 1575 ff. — Die Optik verdankt Huygens große Verbesserungen. Er schenkte der königl. Akademie in London zwei Fernrohre. 1655 entdeckte er den Ring des Saturn und stellte Betrachtungen über ihn an. Er ist auch der Begründer der Wellentheorie des Lichtes, mit deren Hilfe er die Lichtgeschwindigkeit berechnete. Young und seine Zeitgenossen waren mit den neuen wissenschaftlichen Entdeckungen so vertraut, daß es der Dichter wohl für überflüssig gehalten hat, Huygens mit Namen zu nennen. Wie man in der Antike von Cicero ohne Namensnennung als „dem von Tusculum" oder von Seneca als „dem von Corduba" redete, so stellt Young hier Huygens als den „scharfsinnigen Weisen" hin. Also ein reiner Pseudoklassizismus Youngs.
[294]) VI, 176 ff.

In dieser Tonart klingt Youngs ganze Universumsbetrachtung, die im Verhältnis zu anderen Themen den größten Raum seines Werkes einnimmt. Der Dichter gibt sich aber mit diesem schon durch seine Phantasie ins Ungeheure gehobenen Weltgebäude noch nicht zufrieden. Ganz gebannt von der Aussicht über die Unendlichkeit des Raumes schaut er noch Welten, die nicht mehr unserem Weltall angehören:

"O for the Voice — of What? — of Whom — what Voice
Can answer to my Wants, in such ascent,
As dares to deem One Universe too small?
Tell me, Lorenzo! (for now Fancy glows;
Fir'd in the Vortex of Allmighty Power)
Is not this Home-Creation, in the Map
Of universal Nature, as a Speck,
— — —
Exceeding fair, and glorious, for its Size,
But, elsewhere, far out-measur'd, far out-shone?
In Fancy (For the Fact beyond us lies)
Canst thou not figure it, an isle, almost
Too small for Notice, in the vast of Being;
Serv'd by mighty Seas of un-built Space
From other Realms; from ample Continents
Of higher Life, where nobler Natives dwell;
Less Northern, less remote from Deity,
Glowing beneath the Line of the Supreme;"[295])

Neugierig frägt der Dichter die Bewohner dieses Landes, was für Wesen sie seien. Wohnt bei ihnen die reine Vernunft, oder muß sie auch dort gegen die Sinnlichkeit ankämpfen? Besaß ihr Eden eine enthaltsame Eva, und sind sie erlöst?[296]). — Sehr oft kommt der Dichter auf diese Welten zu sprechen; einmal läßt er sie auch die Pflanzstätten der Vernunft sein, in die Gott den Samen einstreut, der sich zu Tugenden auswächst, die dann, wenn sie den verderblichen Stürmen des boshaften Willens widerstanden haben, für den Himmel eingesammelt werden[297]). Die Verwandtschaft mit platonischen Gedanken, denen ja auch die Romantik nicht allzu ferne stand, ist in der Schilderung dieser Überwelt nicht zu verkennen. Aber mit welcher Willkür hat Young diese Gedanken in seiner Phantasie verarbeitet!

295) N. Th. IX, 1589 ff.
296) IX, 1754 ff.
297) IX, 1883 ff.

Welche Kraft ist es nun, die in den Weltkörpern in Erscheinung tritt? In Beantwortung dieser Frage zeigt Young eine überraschend romantische Seite. Diese Kraft stellt sich ihm vor als „Liebe". Ungeachtet der Erkenntnis der Tatsächlichkeit des Newtonschen Lehrsatzes von der Anziehung der Massen transponiert er diese Tatsache in die ihm eignende metaphysisch-mystische Sphäre. In Gottes eigenstem Reich, jenseits unserer Sphären, ist Gott die "Central Love", von der jene ersten Morgensterne, die Engel, die ihm ihre Loblieder während der Weltschöpfung sangen, angezogen werden und in Ehrfurcht wieder zurückweichen und sich in stets nähernden und entfernenden Kreisen um ihn bewegen. "Amidst immense Effusions of his Love — an Ocean of communicated Bliss" — hat er auch das Universum gebaut[298]).

"O what a Genius must infórm the Skies!"[299])

Der Dichter schaut hinter die Realität der Erscheinung, und in dieser geistigen Sphäre entfalten sich ihm die Ordnung, Weisheit, Güte und Vorsehung, die im ganzen Universum herrschen, als unendliche Wunder der Liebe[300]).

"— — — — — — Attributes divine!
What Wisdom shines! What Love!"[301])

sagt der Dichter ein anderes Mal[302]). Das ganze Weltsystem ist ein holder Tausch empfangener und zurückgegebener Strahlen, alles leuchtet und wird erleuchtet und gibt uns so die Anschauung der "Millenial Love"[303]), die uns zu Gott, dem Quell der Liebe, hinweist[304]). — Die „Liebe", mit der der Dichter die Attraktion und Repression im Weltall mystisch verklärt, ist auch die gestaltende Kraft in den organischen Vorgängen. In die Materie ist ein Bestreben hineingelegt, welches er "Love of Union" nennt[305]). Diese Kraft bewirkt das Werden in der Natur, deren Gesetz der Fortschritt vom Schlechteren zum Besseren ist[306]). Stufenweise, ohne die geringste Lücke, findet dieser Werdegang statt:

"Here, dormant Matter waits a Call to Life;
Half-Life, half-death, join there; Here, Life and Sense;
There, Sense from Reason steals a glimm'ring Ray;
Reason shines in Man."[307])

---

[298]) N. Th. VII, 928 ff.
[299]) IX, 1355.
[300]) IX, 1375 ff.
[301]) IV, 386—87.
[302]) Auch Ebert sieht hier mehr als eine Metapher; die Weisheit und Liebe werden ihm so wirklich dargestellt, wie das Universum selbst. Ebert Anm. zu N. Th. IV, 386—87.
[303]) IX, 696 ff.
[304]) IX, 680 ff.
[305]) VI, 719. [306]) IX, 1948 ff. [307]) VI, 720/23.

Als Beispiel für das Prinzip des Werdenden in der Natur führt er auch die Entstehung der Welt vom Chaos zum fertigen Universum an[308]). So wird ihm das Entwicklungsprinzip auch zur Grundlage seiner Überzeugung von der Unsterblichkeit des Menschen, der sich, mit dem Leib der körperlichen, mit der Vernunft der geistigen Welt zugehörend, nach dem Gesetze der Natur zu reiner Geistigkeit entwickeln muß[309]).

Der Gedanke der Stufenleiter war schon in der Ästhetik ausgedrückt worden von Shaftesbury, dem das ganze All als Stufenleiter der Schönheit erschien, die sich äußert in der unbelebten Natur, steigert in den handelnden und beseelten Wesen und sich zur höchsten Blüte entfaltet in dem, was diese beseelten Wesen in der Kunst und Philosophie hervorbringen[310]). Auch Pope schildert in seinem "Essay on Man"[311]) die stufenweise Anordnung der Schöpfung. Er will aber damit nur die überragende Stellung des Menschen dartun. Die Romantik greift die Idee der kontinuierlichen Stufenfolge auf und findet ihre Welterklärung in der Dynamik des Lebensprozesses. Auch Young sieht weniger die naturwissenschaftliche Seite daran, sondern stellt den Werdeprozeß selbst als das Wesentliche und den alles beherrschenden Faktor in den Mittelpunkt. Alles Sein wird ihm zur Verkündigung zukünftigen Seins[312]). So erscheint ihm die ganze Natur als ein sinnvolles, lebendiges Ganzes, das aus demselben gestaltenden Drange sich entfaltet, der auch im Menschen wirkt. Wie der Mensch sich zu einer höheren Stufe entwickeln wird, so wird auch die Welt in eine schönere hinüber wachsen. Die Phantasie des Dichters läßt eine Vision dieser zukünftigen Welt erstehen:

> "Beyond long Ages, yet roll'd up in Shades
> Unpierc'd by bold Conjecture's keenest Ray,
> What Evolutions of surprising Fate!
> How Nature opens, and receives my Soul
> In boundless Walks of raptur'd Thought! Where Gods
> Encounter, and embrace me! What new Births
> Of strange Adventure, foreign to the Sun,
> Where what now charms, perhaps, whate'er exists
> Old Time, and fair creation, are forgot!"[313])[314])

---

[308]) N. Th. IX, 1950.
[309]) VI, 723 ff. IX, 1948 ff.
[310]) Vgl. Richter: Geschichte der engl. Romantik. I, 2, S. 6.
[311]) E. o. M. I, 45 ff; 207 ff; 233 ff.
[312]) VI, 759 ff; VII, 16 ff; 639 ff.
[313]) IV, 508—16.
[314]) Die Stufenfolge der Schöpfung hat auch Novalis dargelegt in seinem Fragment II, S. 203: „Über die Natur als einen geschlossenen Körper, als einen Baum, woran wir die Blütenknospen sind." Dieses Wachstum von einer Organisation zur andern verbürgt auch ihm den Aufstieg in eine höhere Daseinsstufe. Auch er läßt aus dieser Welt eine zukünftige, bessere entstehen. Vergl. Brinkmann a. a. O. S. 32 ff.

Auch von einer anderen Seite sieht Young das Lebensprinzip als Zentrum des Seins. Überall sieht er lauter Umlauf, keinen Tod. Die Nacht ersteht zum Tage, die Sterne gehen unter und wieder auf, eine Jahreszeit wechselt in die andere. Die ganze Körperwelt mit allen ihren Formen stirbt zu neuem Leben. Leben wird aus Tod geboren, und kein Atom geht verloren[315]). Das Wesen alles Seins ist also ein ununterbrochener Strom des Lebens und der Tod nur ein scheinbarer Untergang, notwendig zu stets sich erneuerndem Leben. Damit gelangt Young auch von dieser Seite zum Ziel seiner Ausführungen: dem Nachweis der Unsterblichkeit der Seele.

Zweck und Sinn der Erscheinungswelt.

Welche Bedeutung hat nun für den Dichter die ganze Schöpfung? Wir haben gesehen, daß er an einen außerweltlichen Gott glaubt, also keine Identität von Gott und Natur annimmt. Die Schöpfung ist demnach nicht das Höchste; über ihr steht Gott und die menschliche Seele, eine moralische Welt.

> "The Soul's high Price is the Creation's Key,
> Unlocks its Mysteries, and naked lays
> The genuine Cause of ev'ry deed divine:
> That ist the Chain of Ages, which maintains
> Their obvious Correspondence, and unites
> Most distant Periods in one bless'd design:
> That is the mighty Hinge, on which have turn'd
> All Revolutions, whether we regard
> The Nat'ral, Civil, or Religious, World;
> The former Two but Servants to the Third:
> To That their Duty done they Both expire."[316])

Um uns vom Niedrigen zum Hohen zu erheben, vom Flüchtigen zum Dauerhaften — "for this glorious End Th' Almighty, rising, his long Sabbath broke"[317]). Zu diesem Zwecke wurde die Welt geschaffen, wurden Wunder gewirkt und Gesetze in die Welt hineingelegt[318]). Alle Ordnung, Größe und Schönheit dienen nur dazu, die Seele zu Dem hinzuführen, zu dem sie einst als ihrer Quelle und dem Meer der Beseeligung zurückkehren soll. Das ganze Weltall hat also einen didaktischen Zweck. Es ist eine Offenbarung, von Gottes eigener Hand geschrieben[319]), dem Gelehrten, dem Hir-

---

[315]) N. Th. VI, 677 ff.
[316]) VII, 1012—23.
[317]) VII, 1026 ff.
[318]) VII, 1031 ff.
[319]) IX, 644 ff.

ten, dem Bauern und Knecht verständlich[320]). Zu diesem Zweck allein hat Gott über alles einen Schimmer seiner Majestät ausgebreitet[321]). Um die Menschen über Gottes Dasein und Wesen zu unterrichten, ist alles so harmonisch geordnet. Die Welt ist ein Lehrbuch der Gottesgelehrtheit[322]), aber sie ist nur ein blasses Abbild des Höchsten, das uns ihn in seiner Ganzheit nur ahnen läßt.

> "Why such Magnificence in all thou seest?
> Of Matters Grandeur, Know, One End is This,
> To tell the Rational, who gazes on it —
> To That immensely Great, still greater He,
> Whose Breast, capicious, can embrace, and lodge
> Unburden'd, Nature's Universal Scheme;
> Can grasp Creation with a single Thought."[323])

In religiöser Gottbegeisterung übersteigert sich der Dichter immer mehr bei der Beschreibung des Weltalls. Im Verhältnis zu Gottes wirklicher Größe erscheint die ganze Schöpfung aber nur als Edelstein am Fußschemel seines Thrones[324]), ihr wird noch zu sehr geschmeichelt, wenn man sie "the thin, the fleeting atmosphere of God"[325]) nennt. In welcher Form die Liebe Gottes in der Schöpfung sich offenbart, ist schon oben dargelegt. Da Gott zugleich auch das geheimnisvollste Wesen ist, so muß er auch darüber in dem Lehrbuch der Schöpfung die Menschen unterrichten. In dem unsichtbaren Weben und Walten der Naturkräfte findet der Dichter das Geheimnisvolle ausgedrückt. Er geht sogar noch weiter und seine Phantasie schafft eine eigene, unsichtbare, geheimnisvolle Welt, belebt von höheren seelischen Wesen, die sein gläubiges Gemüt die Gestalt der Engel annehmen läßt[326]). Das Sichtbare allein vermag ihn nicht genügend auf Gottes geheimnisvolle Wesenheit hinzuweisen. Er zieht daher den Schluß, daß von einem geheimnisvollen Wesen auch geheimnisvolle Dinge stammen müssen[327]).

Erscheint so dem Dichter die Schöpfung im Ganzen als ein großer Wegweiser zu Gott, so sieht er einen weiteren wesentlichen Zweck der Schöpfung darin, daß sie den Menschen auch durch ihre ver-

---

320) N. Th. IX, 1657 ff.
321) IV, 419 ff. — Anm.: Siehe mystische u. religiöse Naturbetrachtungen und Gottesbegriff.
322) IX, 641 ff; VII, 1138.
323) IX, 1983—9.
324) IX, 1514 ff.
325) IX, 1589.
326) s. Myst. Naturbetr., S. 40 f.
327) IX, 825 ff.
328) VII, 17 ff.

schiedenen Erscheinungen über ewige Wahrheiten unterrichten und ihn zu moralischer Lebenshaltung aneifern soll; denn Gott redet in Dingen lauter als in Worten[328]):

> "I send thee not to Volumes for thy Cure;
> Read Nature; Nature is a friend to Truth;
> Nature is Christian; preaches to Mankind;
> And bids dead Matter aid us in our Creed."[329])

So spricht der Dichter zu Lorenzo.

Durch die Analogie der Natur mit dem Menschen verkündet Gott die Unsterblichkeit der Seele. Die ganze stufenweise Entwicklung der Schöpfung und das ständig sich erneuernde Leben der Natur weist mit aller Deutlichkeit darauf hin[330]).

> "The Skies above proclaim, "Immortal Man"!
> And "Man immortal" all Below resounds!"[331])

So instruktiv hat Gott die Welt eingerichtet, daß jede Erscheinung in der Natur eine Lehre für den Menschen in sich faßt. Im IX. Buch hat der Dichter eigens eine Zusammenfassung dieser Lehren gegeben unter dem Titel "A Moral Survey of the Nocturnal Heavens". So schreibt er dem Mond eine moralische Bedeutung zu[332]), und auch die Sterne haben den Zweck, die Menschen zu ermahnen, genau so friedfertig und gesellig wie sie miteinander zu leben[333]). Die ganze Natur ruft dem Menschen zu, die moralische Welt zu entwickeln[334]); denn nur um das Edle im Menschen auszubilden, wurden z. B. Mond und Sterne geschaffen[335]).

Charakter der Empfindungswerte, die der Dichter aus der Allbetrachtung gewinnt.

Die ganze Schöpfung erhält also erst von der übersinnlichen Seite her für den Dichter ihre Bedeutung. Die Empfindungswerte, die er aus der Natur schöpft, liegen daher auch auf einer höheren Ebene; es sind vorwiegend die religiösen: Andacht, Demut, Gläubigkeit, Innigkeit, Gotterahnen, Gefühl für die Unendlichkeit, Liebe, moralische Besinnlichkeit u. a. m. Daher kann er auch sagen, die Sterne

---

[329]) N. Th. IV, 702—5.
[330]) Vgl. auch S. 61.
[331]) VII, 1136—37.
[332]) IX, 1196—1205.
[333]) IX, 700 ff.
[334]) IX, 259 ff.
[335]) IX, 962 ff.

gießen Religion in die Seelen[336]). Ohne diesen hohen übersinnlichen Blickpunkt verlöre die ganze Welt ihren Gehalt:

"Take God from Nature, nothing great is left."[337])

Man darf nicht bei dem Sichtbaren stehen bleiben. Das Sichtbare und Gegenwärtige ist für das Vieh. Nur wenn der Mensch über den groben Schlamm der Natur emporsteigt und über ihm das Zukünftige und Unsichtbare erblickt, hat er die richtige Anschauung von allem[338]); dann ist etwas zu fühlen, was alle Schranken wegreißt[339]). Nur die edlen Seelen genießen das Leben des Lebens, die Würze der irdischen Glückseligkeit[340]), und nur dem religiösen Menschen erblüht die Welt als ein herrliches Eden[341]).

Auswertung nach pseudoklassizistischen und romantischen Gesichtspunkten.

Die Auffassung, die der Klassizismus von der Schöpfung hatte, ist bedingt durch die Ansicht von der überragenden Stellung des Menschen. Pope führte, wie schon erwähnt, diese Verherrlichung des Menschen in seinem "Essay on Man" poetisch aus, und auch Shaftesbury beschäftigt sich vorwiegend mit dem Menschen. Vorgezeichnet wurde diese Ansicht durch die Erkenntnisse der aufklärerischen und mechanisch orientierten Naturwissenschaft; denn diese bewies ja immer deutlicher die Überlegenheit des Menschen über die Natur. Dem lebendigen, aus freiem Willen sich bewegenden Menschen gegenüber mußte dem Klassizismus die Natur zur toten, nur von mechanischen Kräften bewegten Materie herabsinken. Letzten Endes fand die Natur insoweit Bedeutung, als sie sich zur Dienerin der Menschheit machen ließ. — Auch Young stellt den Menschen in den Mittelpunkt der Schöpfung. Der Seele hoher Wert ist der Schlüssel zur Welterklärung, und auch für ihn ist die Welt nur geschaffen, dem Menschen dienstbar zu sein. Sie existiert ja nur, um ihn auf seine höhere Bestimmung hinzuweisen. Diese Ansicht ist im Grunde klassizistisch. Doch haben wir es bei Young nicht mehr mit einem reinen Klassizismus zu tun. Sieht er auch in der Schöpfung gemeinsam mit dem Klassizismus das Zweckbetonte für den Menschen, so sind doch seine Auslegung und der Ausgangspunkt

336) N. Th. IX, 766 ff.
337) IX, 1392.
338) VI, 246 ff.
339) IX, 1168 ff.
340) IX, 1208 ff.
341) IV, 503 ff.

zur Erklärung dieses Zweckes nicht klassizistisch. Der Klassizismus beschränkt seine Weltbetrachtung auf das Endliche und Sichtbare; Young dagegen bezieht alles auf das Unendliche und Übernatürliche. Die ganze Erscheinungswelt ist nur das Transparent Gottes. Alles hat nur den Zweck, zu Gott hinzuführen; alle Wunder und Schönheiten des Alls dienen nur dazu, seine Herrlichkeit, Größe, Schönheit und Allmacht darzutun. Mit diesen Ideen arbeitet Young schon stark der Romantik vor. Durch diese Beziehungsetzung zum Unendlichen wird auch des Dichters persönliches Verhältnis zur Schöpfung bestimmt. Er sucht nicht sinnlichen Genuß, sondern religiöses Erlebnis. Das ist das Naturgefühl der Romantik, der die Schöpfung zur Quelle religiöser Versenkung wird. — Auch die moralischen Belehrungen und Wahrheiten, die Young aus der Natur liest, sind "sub specie aeternitatis" gesehen. Der Klassizismus moralisierte zwar auch, aber nur mit dem Bestreben, eine sittliche Ordnung herzustellen, die dem Menschen höchstes irdisches Glück zusicherte. Young ist aber bestrebt, der christlichen Moral zu ihrem Rechte zu verhelfen und zieht, um sie zu stützen, die Ordnung der Natur zum Beweis heran. Durch diese verschiedene Zielsetzung und Verchristlichung der Naturordnung scheidet sich das Moralisieren der Vorromantik von dem des Klassizismus.

Durch die Beziehung auf das Ewige ist es dem Dichter auch erst möglich, sich über die enge Weltbetrachtung des Klassizismus zu erheben. Die materielle Nutznießung der Schöpfung, wie sie die diesseitsorientierte Kultur des Klassizismus erstrebte, mußte sich ja auf das für die Sinne Erreichbare unseres Erdballes beschränken. Dem höheren Sinn Youngs sind keine so engen Schranken gesetzt. Sein Blick will auch das Unerreichbare durchdringen, er läßt die kleine Erde unter sich und schweift ins Universum, das er bis zur Unendlichkeit erweitert und mit geheimnisvollen Wesen und Welten belebt. Die Klassizisten kannten nur das Maßvolle; was sich nicht in Regeln oder Zahlen fassen ließ, war aus ihrem Gesichtskreis verbannt. Dieses Streben in die Weite und Ausdehnung, diese unersättliche Phantasie Youngs ist romantisch. Ob der Dichter seine Phantasiewelten und -gestalten für wirklich existierend hält, ist nicht festzustellen. Die eigentliche Ursache dafür ist die Auflehnung des Dichters gegen die materialistisch orientierte Weltanschauung des Rationalismus, wie die Romantiker sich überhaupt mit Vorliebe denjenigen Erscheinungen zuwenden, welche die Vernunfterkenntnis ausschalten und womit sie den Rationalismus in seinen Grundprinzipien erschüttern. Aber noch von einem anderen Gesichtspunkt her ist in der Betrachtung des Universums eine Annäherung des Dichters an die Romantik festzustellen. Diese kennt keine Beschränkung der Naturbetrachtung auf die Erde, wie sie dem Klassizismus eignet. Die Romantik lebt im ganzen Kosmos, der ihr als

Ausdruck ein und derselben Wesenheit erscheint. Dies fühlt auch Young, doch dringt er nicht zur allumfassenden Betrachtung der Romantik durch, die auch den Menschen nur als ein Glied der großen Natur sieht. An einer Stelle nur verwischt er die scharfe Grenzlinie, die der Kassizismus zwischen Mensch und Natur zieht, in der Schilderung der stufenweisen Entwicklung alles Seins, bei der er das Lebens- und Entwicklungsprinzip als einheitliches Gesetz für Mensch und Natur herausstellt. Seine Darlegungen führen zum Schluß der Wesensgleichheit von Mensch und Natur. Wo Young hier die Grenze zwischen Menschlichem und Natürlichem erscheint, hat er nicht dargelegt. Der Tragweite seiner Darlegung war sich der Dichter dabei wohl kaum bewußt. Doch bewußt setzt er sich mit dieser Ausführung in Gegensatz zu dem Klassizismus Popes, der in seinem "Essay on Man" auch auf die stufenweise Anordnung der Schöpfung hinweist, indem er nicht wie dieser die Rangordnung der Schöpfung festlegt und den Menschen als Krone des ganzen feiert, sondern das Leben und die Entwicklung von Stufe zu Stufe zur Grundlage metaphysischer Betrachtungen macht. Damit betritt der Dichter den Ideenkreis der Romantik; denn diese erhöht das Leben mit seiner unendlichen Bewegung zum metaphysischen Prinzip[342]). Romantisch verinnerlicht wird diese Idee noch dadurch, daß der Dichter die Liebe das mächtige Agens des Lebens sein läßt.

Immer wieder erscheint der Gedanke an die Liebe in der Weltanschauung des Dichters. Die Liebe bedeutet ihm die tiefste Wesenheit Gottes; Liebe zog die Welt aus dem Chaos; die Liebe ist die Kraft, die das Universum in Umlauf und Ordnung erhält; Liebe ist die Schönheit, die aus dem ganzen Kosmos strahlt, die uns zu Gott, dem Quell der Liebe, hinführen soll[343]). Man muß sich allerdings davor hüten, in den N. Th. diese Liebe als Weltseele oder pantheistisch im Sinne der Hochromantik, der die Liebe die Gottheit selbst, das letzte Faktum und das höchste Lebensmoment war[344]), zu deuten. Das würde der Ansicht des Dichters widersprechen. Seine Ideengänge entsprechen der religiösen Verinnerlichung der Frühromantik, die sich befruchten ließ von der christlichen Mystik des Mittelalters.

---

[342]) Vgl. Brinkmann: Die Idee des Lebens in der deutschen Romantik, S. 68.

[343]) Vgl. aus dem Nachtrag Herders zu dem Briefe Hemsterhuis': „Über das Verlangen": „Es ist eine schöne Sage der ältesten Dichtung, daß die Liebe die Welt aus dem Chaos gezogen und mit Banden des Verlangens und der Sehnsucht die Geschöpfe wechselseitg aneinandergeknüpft habe: Daß mit diesen zarten Banden sie alles in Ordnung halte und zu dem Einen leite, der die Quelle alles Lichtes ist wie aller Liebe". Hemsterhuis, Schriften I, S. 111.

[344]) Vgl. Joachimi-Dege a. a. O. S. 73.

2. Teil: Der Mensch.

Youngs ganze Weltanschauung entsteht letzten Endes aus der Überzeugung, daß der Mensch das Wertvollste und Höchste alles Geschaffenen sei. Nur Gott als der Schöpfer ist noch höher. Aber der Mensch ist der Drehpunkt alles Seienden. Selbst Gott, so wird es aus seinen Ausführungen fast ersichtlich, ist nur der Diener des Menschen. Des Menschen wegen haben wir gesehen, schuf Gott die Welt, seinetwegen wirkte der Allmächtige die Wunder, und die Sorge um den Menschen ließ Gott zum Menschen werden; dem Menschen zum Nutzen wurde die Natur so lehrreich ausgestattet, damit sie ihm immer seinen hohen Wert und seine große Berufung verkünde; alles wurde ihm untertänig gemacht. Das erste Gebot, das der Natur gegeben wurde, lautet: diene dem Menschen. Und was für ein Wunder ist er selbst! Welch ein hoher Inhalt! Welch herrliche Fähigkeiten besitzt er! Wer betrachtet sich selbst und erblickt nicht in sich einen irdischen Gott?[345]) Wir müssen uns vom Menschen eine ausschweifende Vorstellung machen, um von ihm richtig denken zu können[346]). Er überwiegt die ganze Welt und läßt die herrlichste Pracht der übrigen Schöpfung dürftig erscheinen[347]).

"— — — Tremble at Thyself;
For whom Omnipotence has wak'd so long:
Has wak'd and work'd, for Ages; from the Birth
Of Nature to this Unbelieving Hour!"[348])

Diese Überzeugung von der Prävalenz des Menschen übernimmt Young von der aufklärerischen Philosophie, die den Menschen und seine Glückseligkeit in den Mittelpunkt und als Zweck des Seienden setzt. Doch Youngs Begründung dieser Prävalenz ist eine andere. War den Rationalisten die Vernunft des Menschen die Erklärung für seine überragende Stellung, so ist bei Young der erklärende Faktor die Seele, und zwar die unsterbliche Seele. Sie ist es, die den Menschen so wertvoll macht und ihn triumphieren läßt über alle vergängliche Natur[349]). Sie ist etwas Göttliches:

"He the great Father! Kindled at one Flame
The world of Rationals; one Spirit pour'd
From Spirit's awful Fountain; pour'd Himself
Thro' all their Souls — — — — —
— — —
— — — — and when past
Their various Trials, in their various Spheres
If they continue rational, as made
Resorbs them all into Himself again."[350])

[345]) N. Th. IV, 490 ff.
[346]) IV, 518.
[347]) VII, 997 ff.
[348]) VII, 1004—07.
[349]) III, 525 ff.
[350]) IV, 521 ff.

Dieser Funke des Göttlichen ist der eigentliche Wert und der Stolz des Menschen. Daher kann der Dichter auch sagen: "Let Man in Homage bow, who names his Soul"[351]). — Solange der Mensch aber erdgebunden ist, ist dieser göttliche Strahl noch verunreinigt. Sein wirkliches Reich ist erst das Jenseits.

"— — — Life lives beyond the Grave."[352])

Das Leben nur diesseitig zu betrachten, wie es die Aufklärer tun, hat keinen Wert als Endzweck. Ist das Diesseits unser Alles, so ist es nichts[353]). Als Bürger der "universal Nature", gemeint ist damit das Jenseits, zu leben, das sind Gedanken, die den Menschen erst zum Menschen machen[354]). — Wie wir sehen, ist der Beziehungspunkt für den Menschen wieder derselbe, wie wir ihn bei der Allbetrachtung des Dichters kennengelernt haben, nämlich: das Ewige, Zukünftige. Auf die romantische Qualität dieser Einstellung haben wir bereits hingewiesen. Bemerkenswert ist der Ausdruck "universal Nature" für dieses zukünftige Sein. Drückt Young damit auch nicht das restlose Aufgehen im Kosmos aus, wie es die tiefste Sehnsucht der Romantiker will, so erhält seine Auffassung vom Jenseits durch diesen Ausdruck immerhin eine gewisse romantische Färbung.

Die Verlagerung des wirklichen Lebens ins Jenseits schließt sich logisch ein in das Naturgesetz der Weiter- und Höherentwicklung alles Geschaffenen. Das diesseitige Leben ist nur die Knospe des Daseins, die Dämmerung unseres anbrechenden Tages[355]). Wir sind Embryonen, die sich weiter entwickeln ins Leben der Götter, ins wirkliche Leben der Menschen[356]). Die Bedeutung des Entwicklungsprinzips in der Romantik und Youngs diesbezügliche Wertung haben wir schon dargetan. Zur speziellen Beleuchtung des romantischen Ideengehaltes der Ansicht Youngs von der Weiterentwicklung des Menschen sei eine Stelle aus den Athenäum-Fragmenten zitiert: „Gott werden, Mensch sein, sind Ausdrücke, die dasselbe bedeuten"[357]).

Unter dieser Voraussetzung muß auch dem Tod in der romantischen Weltanschauung eine besondere Bedeutung zukommen. Der Aufklärung war der Tod der Grenzstein des Daseins. Durch den Tod sinkt für sie der Mensch ins Nichts. Anders die romantische Auffassung. Ihr ist „der Tod nicht die Negation, die Auflösung der unmittelbaren Wirklichkeit, sondern er schlägt als Negation der Negation, zur Affirmation um, als Auferstehung des Geistes aus

351) N. Th. V, 455—56.
352) III, 510.
353) III, 408 ff.
354) VI, 89 ff.
355) I, 121 ff.
356) I, 126 ff.
357) Athen. Fragm. S. 262.

seiner bloßen Natürlichkeit und unangenehmen Endlichkeit"[358]). So entsteht aus dem Wunsch nach Vervollkommnung die romantische Todessehnsucht, die einerseits in einer hehren Todesmystik ihren Ausdruck findet, andererseits werden aber schwache Charaktere durch die Überzeugung von der Unzulänglichkeit und Beschränktheit alles Irdischen zu einem Weltschmerz bewogen, der oft seine Erlösung im Selbstmord sucht. Der Tod erscheint auch Young nicht als Vernichtung. Er erlöst ihn aus einem unvollkommenen Dasein und ermöglicht ihm das Eingehen in das absolute Leben, dessen Inhalt vollkommene Freude von Ewigkeitsdauer ist. Der Tod ist daher nicht Schreckgestalt. Er ist kein dauernder Zustand, man leidet ihn nicht, sondern der Mensch empfängt nur den Tod. Die schauerlichen Bilder des Todes, die Sterbeglocke, das Totenhemd, die Grabschaufel, die dumpfe Totengruft und die Verwesung sind nur Popanze des langen Winterabends. Der Mensch macht einen Tod, den die Natur nie gemacht hat[359]). In Wirklichkeit zerreißt der Tod die umhüllende Wolke, und alles ist dann Tag, die entkörperte Kraft ganz Auge, ganz Ohr[360]). Der Tod ist die Krone des Lebens[361]). Um aus der Enge des Irdischen herauszukommen, ruft der Dichter voll Sehnsucht nach dem Tod:

"— — — — O Death!
Come to my Bosom. Thou best Gift of Heav'n!
Best Friend of Man!"[362])

Im Geiste hört der Dichter die Chöre der Engel singen und klagt:

"Oh, when will Death (now stingless) like a Friend
Admit me of their Choir. Oh, when will Death
This mouldering, old, Partition-Wall throw down?"[363])

Selig preist er den Tag, der unsere Ketten zerbricht, der uns aus der Verbannung heimruft in die große Hauptstadt der Natur[364]). — Young sieht also den Tod von romantischer Seite her; Tod bedeutet ihm Erfüllung seiner Sehnsucht[365]).

---

[358]) Richter a. a. O., Bd. I, 1. S. IX.
[359]) N. Th. IV, 6 ff.; darin unterscheidet sich auch die Youngsche Dichtung von den Werken Blairs, Grays und Herveys. Young beschränkt alle schauerlichen Grabesbetrachtungen auf das Mindestmaß.
[360]) N. Th. III, 451 ff.
[361]) III, 526.
[362]) VII, 779—81.
[363]) IV, 656—58.
[364]) IV, 666 ff. Verw. auch hier auf den Ausdruck "Nature's great Metropolis" für das Jenseits.
[365]) Youngs Weltanschauung erfährt innerhalb seines Werkes eine Umwandlung. Dies betrifft vor allem sein Verhältnis zur diesseitigen Welt und zum Tod. Inwieweit bei Young von Weltschmerz zu reden ist, wird in dem Abschnitt: Geisteshaltung des Dichters, S. 79 f., untersucht werden.

Die geistigen und seelischen Kräfte des Menschen und ihre Wertschätzung.

Wir haben im Laufe der Untersuchung feststellen können, daß bei der Natur- und Weltallbetrachtung Verstand und Gefühl sich annähernd die Waage halten. Nüchterne Vernunft läßt Young aus der Ordnung der Natur auf Gott, aus dem Entwicklungsgesetz auf ein unsterbliches Leben schließen, und Empfindung läßt ihn aus der Schönheit und dem Geheimnisvollen der Natur Gott und übersinnliche Wesen erahnen. Wir haben gesehen, welch intensiven Gefühlslebens der Dichter fähig ist, wenn er auf Gott und die Heilsgeschichte zu sprechen kommt, welche Stimmungserlebnisse die Natur in ihm erzeugt und welche Rolle die Phantasie spielt. In der Betrachtung des Menschen nimmt nun der Dichter direkt Stellung zu diesen Kräften. Entgegen dem Rationalismus, der die Vernunft allein für maßgebend hielt, und alles andere für unwertig erklärte, räumt Young den irrationalen Kräften die gleiche Bedeutung ein.

"— — — — — — — — All
(And justly) Reason deem Divine: I see,
I feel a Grandeur in the passions too."[366])

An anderer Stelle:

"Are Passions, then, the Pagans of the Soul?
Reason alone baptiz'd? Alone ordain'd"[367])

Die irrationalen Kräfte sind genau so imstande, Erkenntnisse zu gewinnen wie die Vernunft:

"Were Reason silent, boundless Passion speaks
A future Scene of boundless Objects too."[368])

Auch sie zwingen zur Anerkennung der Erkenntnisse:

"If Nature's Argument's appear too weak,
Turn a new Leaf, and stronger read in Man
If man sleeps on, untaught by what he sees,
Can he prove Infidel to what he feels?"[369])

Die Wertschätzung des Gefühls, der Leidenschaften und Empfindungen, die — wie schon mehrfach dargetan — romantisch ist, bestimmt wesentlich des Dichters Betrachtung des Menschen. Sein Ziel ist ja, die Unsterblichkeit der Seele zu beweisen, und die stärksten Gründe dafür findet er im Menschen selbst. Daher seine ständige Mahnung: "Man! Know thyself"[370]). Diese Aufforderung

366) N. Th. VII, 526—28.
367) IV, 629—30.
368) VII, 548—49.
369) VII, 19—22.
370) IV, 484.

rührt von der kartesianischen Philosophie her, findet aber auch in der Romantik ihre hohe Bewertung. „Wer kennt die Welt!“ läßt Novalis die Sphinx fragen. Antwort: „Wer sich selbst kennt“[371]). Deshalb horcht der Romantiker voller Ehrfurcht und Ahnung auf die Stimme seines inneren Bewußtseins und spürt nach den Vorgängen im eigenen Gemüt[372]). So auch Young. In dem Unbefriedigtsein der Seele durch das Irdische, positiv ausgedrückt: in der Sehnsucht nach etwas Besserem und Beständigerem, in dem steten Streben nach Glück sieht er den stärksten Beweis für die Unsterblichkeit der Seele[373]). In welchem Maße Young selbst von dieser Sehnsucht gepackt wird, haben wir in der Untersuchung über den Tod feststellen können. — Die Triebe, die über den Menschen hinweisen zum Übermenschlichen, zum Ewigen und Gottähnlichen sind die beherrschenden in der Seele des Romantikers: „Daß dieser unendlichen Sehnsucht nach Erweiterung und Entfaltung ein unendliches, göttliches Ziel entspricht, daran zweifeln die Romantiker nicht. Sie glauben, daß in diesem Triebe die Gottheit das sehnsuchtsvolle Menschengeschlecht zur Heimat ruft.“[374])

Sehnsucht bedeutet seelische Spannung, Spannung Dynamik. Das ist das Wesentlichste der romantischen Weltanschauung. Sie sieht im Leben nicht etwas Statisches wie der Klassizismus, sondern Bewegung. Lassen wir Young selbst zu Worte kommen:

“. . . . . without Employ
The Soul is on a Rack; The Rack of Rest,
To Souls most adverse; Action all their Joy.”[375])

Diese Dynamik der eigenen Seele bestimmt Youngs ganze Weltauffassung. Sie zerteilt die Welt in ein Diesseits und ein Jenseits, zwei entgegengesetzte Pole, deren erster seine Entspannung durch die Entwicklung vom Niederen zum Höheren sucht und sie im Aufgehen im Jenseitigen, Ewigseienden endlich findet.

Youngs hohe Wertschätzung der irrationalen Kräfte des Menschen bedeutet nun keine gegensätzliche Einstellung zum Verstand an sich, wie ja auch die Romantiker — das wird oft zu wenig betont — sich ja auch nicht restlos dem Gefühl überantworten. Young verwahrt sich nur gegen den übertriebenen Verstandeskult der Aufklärer, die glauben, die Vernunft für sich allein gepachtet zu haben:

“Wrong not the Christian, think not Reason yours.”[376])

---

[371]) Novalis I, 147.
[372]) Vergl. Hamelius: Die Kritik der engl. Lit. des 17. u. 18. Jhrh., S. 8.
[373]) N. Th. VII, 40 ff; 506 ff; 888 ff.
[374]) Joachimi-Dege a. a. O., S. 89.
[375]) II, 162—64.
[376]) IV, 755.

Ihre kurzsichtige und überspitzte Verehrung des Verstandes fordert des Dichters Widerstand und Spott heraus[377]). Die Einseitigkeit gerade ihrer Auffassung ist das Falsche. Daher kommen sie zu ihren absurden Erkenntnissen. Halbheiten verwirren, denn aus dem Ganzen erst wird der Sinn verstanden[378]).

Das innerste Wesen des Menschen ist Erkennen (knowledge; Young versteht darunter das Vermögen, die Tatsachen aller Erscheinung verstandesmäßig zu erfassen und zu nutzen) und Liebe (love); mit „Liebe" bezeichnet die Romantik das Gefühl schlechthin: „Sie (die Liebe) erscheint in mannigfachen Hüllen und Gestalten, als Zutrauen, als Demut, als Andacht, als Heiterkeit, als Treue und als Scham, als Dankbarkeit; am meisten aber als Sehnsucht und als stille Wehmut"[379]). Beide gehören so wesentlich zusammen wie Licht und Wärme der Sonne[380]).

Young will die Kräfte des Gefühls und des Geistes in Übereinstimmung sehen. Das Gefühl, der Trieb, ist das Zielstrebige, aus ihm erkennen wir Sinn und Aufgabe alles Menschlichen. Der Verstand bezeugt die Richtigkeit. Dasselbe Verfahren kennzeichnet auch seinen Glauben an die biblische Offenbarung.

> "Wear I the blessed Cross, by Fortune stamp'd,
> On passive Nature, before Thought was born?
> My Birth's blind Bigot! fir'd with local Zeal!
> Na; Reason rebaptiz'd me when adult."[382])

Dem Verstande kommt also mehr eine beurteilende als erkennende Fähigkeit zu. Der Glaube oder das triebhafte Erkennen im Menschen, das dem Dichter genau so viel oder noch mehr sagt, (denn Gott redet in Dingen lauter als in Worten)[383]), ist das Primäre. Es ist dem Verstande vorweggenommen und gewiß. Der Verstand wägt es nur wieder ab und überzeugt uns völlig davon. Mit der gefühlsmäßigen Erkenntnis ist es uns sogar möglich, in Gebiete vorzudringen, die dem Verstande verschlossen bleiben:

> "— — — — — — Humble Love,
> And not proud Reason, keeps the Door of Heav'n,
> Love finds admission, where proud Science fails."[384])

---

[377]) N. Th. IV, 774—78.
[378]) VII, 1238—39.
[379]) VII, 1236—37.
[380]) Fr. Schlegel: Ideen 104.
[381]) VII, 253 ff.
[382]) IV, 737—40.
[383]) VII, 17.
[384]) IX, 1856—58.

Als "Thunder of Omnipotence"[385]) bezeichnet Young dieses Erkenntnisvermögen und vorwurfsvoll frägt er Lorenzo:

"Wilt thou not feel the Bias Nature gave?"[386])

Der Mensch wäre ein Widerspruch in sich selbst, wenn der Verstand diese gefühlsmäßige Erkenntnis nicht anerkennen wollte. Im moralischen Menschen kann sich deshalb nie ein Widerspruch finden. Die geistigen und seelischen Kräfte sind homogen und erscheinen als ein einheitliches Ganzes:

"Reason is upright Stature in the Soul"[386])
— — —
"Our Heads, our Hearts, our Passions and our Pow'rs,
Speak the same Language";[387])

Die Romantik verlangt eine allseitige Ausbildung der Individualität. Es gilt alle geistigen und seelischen Kräfte im Menschen auszubilden und sie auf das Höchste und Letzte, das Unendliche, zu richten[389]). Der moralische Mensch Youngs, das ist zugleich der Mensch, der nach der Natur lebt[390]), ist also die Erfüllung der romantischen Forderung.

Trotzdem macht Young ein Zugeständnis an den Rationalismus, indem er die Vernunft als die Quelle von allem bezeichnet, die allein unser Lob verdient[391]).

"All-sacred Reason! — — —
My Heart is thine." — — —[392])

Vernunftwidrig leben wäre ein Unsinn. Das wollen auch die Romantiker nicht. Aber Young gesteht an dieser Stelle dem Verstand eine Bedeutung zu, die seiner ganzen Weltanschauung, in der die Gefühlswerte die herrschenden sind, nicht analog ist. Man muß sich hier vor Augen halten, daß es Youngs Bestreben ist, Lorenzo zur Bibelgläubigkeit zu bekehren. An dieser Stelle handelt es sich nun darum, den Offenbarungsglauben gegen die Freigeister zu verteidigen, die diesen als vernunftwidrig und als des Menschen unwürdig ablehnten. Young bemüht sich, diesen Einwand nichtig zu machen:

"On Argument alone my Faith is built."[393])

---

385) N. Th. IX, 1868.
386) IX, 714.
387) VII, 1441.
388) VII, 63—64.
389) Joachimi-Dege a. a. O., S. 105.
390) VIII, 1160.
391) IV, 748 ff.
392) IV, 731; 733.
393) IV, 742.

Auf diese Weise will er die Bibel dem Rationalismus schmackhafter machen. Andererseits zeigt sich darin, wie tief der Rationalismus in den Menschen des 18. Jahrhunderts verwurzelt war, und bei Young bedeutet das zugleich eine Rechtfertigung vor sich selbst. Gewiß, die Geistlichkeit (Young ist Pfarrer zu Welwyn) stellte sich damals die Aufgabe, „das Christentum zu rationalisieren und . . . . . die priesterlichen und magischen Elemente aufs mindeste zu beschränken, wenn nicht zu eliminieren“[394]); aber von diesem Rationalismus kann bei Young gar keine Rede sein. Bei ihm zeigt sich, wie wir schon festgestellt haben, gerade das Gegenteil: eine orthodoxe Wundergläubigkeit und der Hang zum Mystischen. Das überschwängliche Lob der Vernunft spiegelt nur den Rationalismus seiner Zeit und gehört der Weltanschauung des Dichters nicht wesenhaft an.

Die ethischen Normen des Menschen.

Im Gegensatz zum Rationalismus, der rein verstandesmäßig allgemeingültige moralische Regeln für die Menschheit aufstellte, um das richtige Gleichgewicht in dieser Welt zu halten, ist Young Individualist. Er stellt keine moralischen Regeln auf, sondern macht den Menschen abhängig von seinem eigenen Gewissen, aus dem der Mensch die Stimme der Natur hört, die ihn auf den richtigen Weg zu seinem eigenen Glück, zu Gott bringt.

"The grand Morality is Love of Thee" (Gott)[395])

Also auch die Moral wird in Beziehung gebracht zum Ewigen. Wer dem Gewissen folgt, folgt auch zugleich seiner Natur:

"— — — — — Follow Nature still,
But look it be thine own: Is Conscience, then
No part of Nature? — — — — —
— — —
When, spite of Conscience, Pleasure is pursu'd,
Man's Nature is unnaturally pleas'd."[396])

Der Grund dafür ist: Gott hat die Tugend mit unserm Wesen eng verbunden. Wer sich gegen sie versündigt, versündigt sich gegen sich selbst[397]). Young huldigt also einem ausgesprochenen Individualismus. Das eigene Gewissen ist die Richtschnur unseres Handelns

394) Schöffler: Protestantismus und Literatur, S. 49.
395) N. Th. IV, 783.
396) VIII, 840 ff.
397) VIII, 850 ff.

und zugleich ein Teil unserer eigenen Persönlichkeit. Wer dagegen die Sittengesetze, die die Rationalisten aufgestellt hatten, brach, verstieß nur gegen willkürlich aufgestellte Normen oder sündigte höchstens gegen die Menschheit. Die Moral Youngs ist utilitaristisch[398]). Das Streben nach dem Genusse höchster Freude ist berechtigt, doch alle irdischen Freuden sind beschränkt. Sie werden bald schal und sind gegen die Zufälle des Lebens nicht gesichert[399]). Nur die Tugend ist beständig gegen Zufall, Zeit und Tod[400]). Deshalb liegt es im eigensten Interesse des Menschen, moralisch zu leben. Das entspricht auch der Natur des Menschen. Gottes erstes Gebot ist: "Man, love thyself"[401]). Die romantische Seite dieser utilitaristischen Moral wurde von H. Richter treffend gekennzeichnet: „Glück und Nützlichkeit werden zum praktischen wie zum moralischen Kriterium des Handelns. Aber ein weihevoller Ernst, ein religiöser Eifer, mit dem man an das Problem herantritt, läßt das wahrhaft Nützliche und Beglückende nur im Ewigen und Wahren, nur in den höchsten ethischen Gütern der Menschheit erblicken. Die anscheinend nüchternste der Theorien wird in eine ideale, ja utopistische Sphäre gehoben und schimmert so durchaus in romantischem Zwielicht."[402]) In der Erfüllung der natürlichen Begierde des Menschen nach Glück findet die christliche Moral ihre tiefste Begründung. Damit schließt sich Young an eine Theorie der Moral an, die mit Shaftesbury beginnend auch von Hutcheson (1694—1746), Clarke (1675—1729) und Wollaston (1660—1724) verkündet wurde und deren hauptsächlichster Ideengehalt noch gefunden wird bei Godwin (1756—1836), dem eigentlichen Philosophen der englischen Frühromantik[403]). Diese Moral macht sich von der geoffenbarten Religion unabhängig und sucht ihren Stützpunkt in der Natur, doch so, daß sie mit der Religion in Einklang bleibt und, indem sie auf einem andern Wege zu demselben Ziele gelangt, zu deren Verherrlichung beiträgt[404]). Diese Moral erklärt auch das Übel in der Welt als gut. Es gibt kein wirkliches Übel in der Welt, vielmehr ist es ein Durchgangsstadium, das uns zum Guten, d. h. zur Tugend, reift.

"All Evils Natural are Moral Goods;
All Discipline, Indulgence, on the Whole"[405])

sagt Young. Und an anderer Stelle:

---

[398]) N. Th. VII, 716; VII, 652.
[399]) VIII, 804 ff.
[400]) VIII, 1343 ff.
[401]) VII, 170.
[402]) Richter a. a. O., Bd. I, 1, S. XXX.
[403]) Richter ibid., Bd. I, 2, S. 234.
[404]) Richter ibid., Bd. I, 2, S. 216.
[405]) IX, 389—90.

"Man is responsible für Ills receiv'd;
Those we call wretched are a chosen Band,
Compell'd to refuge in the Right, for Peace,
— — —
'Tis Heav'n's last Effort of Good-will to Man;
When Pain can't bless, Heav'n quits us in despair."[406])[407])

Das Verhältnis der Menschen untereinander ist in den N. Th. dadurch gegeben, daß alle Menschen eine unsterbliche Seele haben:

"Immortal! — — — — — —
— — —
'Tis is the Description of a Deity!
'Tis the Description of the meanest Slave:
The meanest Slave dares then Lorenzo scorn?
The meanest Slave thy sov'reign Glory shares.
Proud Youth! fastidious of the lower World!
Man's lawful Pride includes Humility;
Stoops to the Lowest; is too great to find
Inferiors; all Immortal! Brothers all!
Proprietors eternal of thy Love."[408])

Gewiß, Religion und allgemeine Ordnung fordern Ehrerbietung von den Höhergestellten, aber diese ist nur äußerlich. Unsere Herzen beugen sich nur vor dem größeren Werte. Ehrenstellen an sich bedeuten nichts. Jeder Mensch macht seine eigene Größe.

"And Souls in Ermin scorn a Soul without?"[409])
"'Tis moral Grandeur makes the mighty Man."[410])

und

"— — — — — Not Kings alone,
Each Villager has his Ambition too;"[411])

Das sind Ideen, die in krassem Gegensatze zu dem exklusiven Verhalten und dem Standesdünkel der höheren Stände stehen; denn alle Menschen sind gleich in ihrer Anlage, jedoch liegt es am einzelnen Individuum, unter Beweis zu stellen, welcher Wert ihm zukommt. Der Mensch hat die Aufgabe, sich selbst glücklich zu machen, doch das Ausschlaggebende dabei ist sein moralisches Verhalten, das heißt bei Young: der Mensch hat seinem christlichen Glauben nach zu leben.

---

[406]) N. Th. IX, 493 ff.
[407]) Vergleichsweise einige Zitate aus Novalis' Werken: „Unglück ist der Beruf zu Gott", Novalis II, 297 „Zum Leiden ist der Mensch geboren, je hilfloser, desto empfänglicher für Moral und Religion". ib. II, 223. „Man sollte stolz auf unseren Schmerz sein, jeder Schmerz ist die Erinnerung unseres hohen Adels". ib. I, 152.
[408]) VI, 542 ff.
[409]) VI, 290 ff.
[410]) VI, 814.
[411]) VII, 392—93.

Gesamtbeurteilung nach pseudoklassizistischem und romantischem Ideengehalt.

Als Ergebnis der Untersuchung von Youngs Weltanschauung ist zusammenfassend festzustellen: Die Erscheinungswelt hat nicht ihren Wert in sich selbst. Alles wird auf das, was hinter den Erscheinungen steht, auf Gott bezogen. Die Welt wird von Gott regiert; wenn er sie nicht ständig erhält, geht sie zugrunde. Ihr Zweck ist, den Menschen durch ihre gottgewollte Ordnung und Schönheit auf Gott hinzuweisen. Dadurch erhält sie erst ihren eigentlichen Wert. Der Mensch selbst steht, weil er allein eine unsterbliche Seele hat, im Mittelpunkt der Schöpfung. Der Tod erlöst ihn aus dieser körperlichen Welt und erschließt ihm die Ewigkeit. Einen wirklichen Tod, d. h. eine Endigung des Daseins gibt es nicht. Todesfurcht ist also vernunftwidrig. Das Ziel des Menschen ist ewige Gottanschauung, die nur dem moralischen Menschen gewährleistet ist, während der unmoralische Mensch ewige Strafe erleiden wird. Das Schicksal des Menschen ist also in seine eigene Hand gegeben.

Diese Weltanschauung ist theistisch und damit gegensätzlich der des Klassizismus, der vom Rationalismus, Deismus und Materialismus beherrscht wird. Das christliche Bekenntnis ist das Primäre bei Young. Er sieht die Offenbarung mit den Augen des Romantikers, d. h. mit Gefühl und Phantasie. Zugleich ist die Offenbarung die Basis für Gedanken, die in ihrem Ideengehalt romantisch sind; oder anders ausgedrückt: durch romantische Geisteshaltung und Gedankengänge kommt er zur selben Weltanschauung wie das Christentum; durch subjektives Erleben der Natur gewinnt er die Überzeugung vom Dasein Gottes und höherer Wesen; durch die Sehnsucht des Menschen nach Vollkommenem, d. h. ewigem Glück, gelangt er zur Überzeugung von dessen Unsterblichkeit. Auf Erden bleibt dieser Trieb ungestillt; er treibt den Menschen zu Gott, in dessen ewiger Anschauung im Jenseits die Sehnsucht des Menschen ihre Erfüllung findet.

Seiner Sehnsucht nach Glück braucht der Mensch auch nur zu folgen, um moralisch zu leben. Das Gewissen, ein Stück seiner Natur, wird ihn dabei auf dem rechten Weg halten, d. h. sofern der Mensch ihm folgt. Die Sehnsucht, die Begierde nach Glück, ist das Beherrschende in ihm. Young sieht also im Menschen dieselbe Dynamik, die auch in der unbeseelten Natur erscheint als Lebensprinzip: ständige Bewegung und das Bestreben, von einer niederen zu einer höheren Daseinsstufe zu gelangen.

Youngs Weltanschauung ist romantisch, denn sie ist individualistisch und transzendent, sein Weltbild dynamisch. Das be-

deutet nun nicht, daß sie sich ganz frei hielte von klassizistischen Elementen. Diese sind aber keinesfalls dann in den zugrunde liegenden Ideenkomplexen zu finden. Das Herausstellen des didaktischen Zweckes der Naturerscheinungen, ihre wissenschaftliche Betrachtung und der utilitaristische Standpunkt in der Moral, in ihrer Anlage klassizistisch, werden romantisch gefärbt und umgeformt.

IV. Kapitel: Geisteshaltung des Dichters.

Der Dichter macht, wie schon früher erwähnt, innerhalb seines Werkes eine Umwandlung durch. Aus Weltschmerz rettet er sich in eine christlich gefärbte Bescheidungsweisheit, in Resignation, in der aber Weltschmerz immer noch als wahrnehmbarer Unterton mitschwingt.

Es erhebt sich die Frage: Ist des Dichters anfängliche Geisteshaltung überhaupt als Weltschmerz anzusprechen? Diese Frage ist zu bejahen, denn seine Trauer und sein Schmerz, ursprünglich auf bestimmt zu umschreibende Erlebnisse, Tod seiner Angehörigen und fehlgeschlagene Erwartungen bezüglich der Hofgunst beschränkt, erweitern sich zu einem Schmerz um das Allgemein-Menschliche und führen ihn zur Negation des Lebens überhaupt. Seine Trauer gilt für Millionen[412]). Beklagen und Beklagtwerden ist unser ganzes Schicksal[413]). Krieg, Hungersnot, Krankheit, Ungerechtigkeit und Undankbarkeit werden als die herrschenden Elemente in der Welt gesehen. Klugheit und Tugend sind zu nichts nütze, und selbst wohlmeinende Freunde verletzen uns. Die ganze Erde ist ein Reich des Jammers. „Empfange, o Welt, meine Träne", schließt der Dichter diese trübe Betrachtung[414]). Selbst- und Weltvergessenheit im Tode ist das einzige Glück[415]). Aus dieser Gefühlshaltung entspringt auch des Dichters Hingezogensein zur nächtlichen Natur. Nicht Naturliebe führt ihn anfänglich hinaus zur Beobachtung des nächtlichen Lebens, er findet seinen Weg in die Nacht, weil sie ihn mit ihrem Dunkel abschließt von der Helle eines Tages, mit dem er zerfallen ist. Es ist die Flucht des Weltschmerzes vor der Gegenwart. Erst in der Folge geht ihm das Verständnis für die Natur auf, das aber vorwiegend gebunden ist an die Erscheinungen der Nacht, — also auch diese Vorliebe ist ein sichtbares Merkmal seiner Weltflucht.

---

[412]) N. Th. I, 237.
[413]) I, 363.
[414]) I, 243 ff.
[415]) I, 6.

Die Disharmonie zwischen Individuum und Leben, die in ihrer Überbetontheit die Form sentimentalen Vergnügens am eigenen Schmerz annimmt, ist die vollständige Verkehrung des klassizistischen Ideals der lebensbejahenden Persönlichkeit, die aufgrund ihres Verstandes und ihrer Bildung das rechte Gleichgewicht im Leben halten zu können glaubt. Der Klassizist hatte für ein solches, von weichlicher Stimmung diktiertes Lebensgefühl kein Verständnis, und ironisch schlug Pope dem Dichter vor, als Motto über sein Werk zu setzen: "Go, hang thyself"[416]).

Die Erlösung aus diesem Weltschmerz findet Young in der christlichen Lehre, die eine über die zeitliche und erdgebundene Existenz hinausreichende Realität der Persönlichkeit verlangt. In diesem Rahmen gelingt es ihm, sein eigenes Wesen und dessen Ansprüche in ein gedeihliches Verhältnis zum Leben zu bringen. Die Verlagerung des Schwerpunktes in das Jenseits entspricht einesteils seinem Weltschmerz, andererseits ist es ihm so möglich, die absolute Verneinung des Lebens, die den konsequenten Weltschmerzler zum Selbstmord treiben muß, der aber von Young als naturwidrig abgelehnt wird, abzuschwächen, indem er das diesseitige Leben als Entwicklungsstufe zum zukünftigen sieht. Unter diesem Aspekt verändert sich ihm die ganze Welt. Er schaut und wie er schaut, gerät seine Seele über den Himmel in Feuer und läßt die Welt fahren, nein, genießt sie noch mehr. Die ganze Natur ist verwandelt. Was ein Chaos zu sein schien, leuchtet jetzt als eine herrliche Welt[417]). Auch der Tod ist jetzt nicht mehr ein unergründlicher Abgrund[418]), sondern das Werkzeug, das uns aus dem Staube emporhebt und uns erst zu Menschen macht[419]). Bedingt ist die Bejahung des Lebens durch das Individuum selbst; denn nicht die Natur ruft den Zwiespalt im Menschen hervor, sondern unsere Fehler sind die Quelle unseres Schmerzes[420]). Das Leben an sich hat einen zweideutigen Wert. Die Welt ist eitel, aber nur dem Eitlen[421]). So findet er im Subjektivismus und Individualismus Erklärung und Erlösung aus seinem Weltschmerz und gelangt zur Lebensbejahung. „Freue dich", ruft die Natur dem Menschen zu und bietet ihm ihren Nektarkelch, der für alle Sinne mit Süßigkeit gefüllt ist. Zum Preise des großen Spenders soll er genossen werden. Wer sich weigert, daraus zu trinken, ist ein Schurke[422]), und für den

---

[416]) Thomas a. a. O., S. 347 Anm. 3.
[417]) N. Th. IV, 496 ff.
[418]) I, 63.
[419]) V, 677 ff.
[420]) IX, 396 ff.
[421]) III, 421 ff.
[422]) VIII, 309.

Frommen ist es gottlos, traurig zu sein[423]). Auch Youngs Ethik ist, wie wir gesehen haben, auf Genuß, also auf Bejahung des Lebens gerichtet. Doch immer wieder tönt zwischendurch die Melancholie des Dichters. Er ist zwar erlöst von der Last des Weltschmerzes, aber der Bruch in der Persönlichkeit ist nicht ganz ausgeheilt; eine elegische Resignation täuscht ihn darüber hinweg. Bemerkenswert ist der Umstand, daß der Dichter die Bekehrung Lorenzos offen läßt.

Dieser Entwicklungsgang von persönlichen, traurigen Erlebnissen zum Weltschmerz und von da zur Resignation in einem christlichen Bekenntnis ist ein typisch romantischer Werdegang. Begründet ist er durch die Vorherrschaft des Gefühls, das allein die Härten des Lebens nicht zu überwinden vermag. Man rettet sich und seine Gefühle in eine Glaubenslehre, die dem Leben einen festen Rahmen gibt, den die gefühlsabhängige Seele in ihrem Hin- und Hergeworfensein nicht geben konnte. Im christlichen Glaubensbekenntnis findet der Romantiker zugleich eine Wertschätzung seiner tiefsten Wesenseigentümlichkeit: seiner Sehnsucht nach Vollkommenheit im Unendlichen, in Gott. Denn das Lebensgefühl des Romantikers basiert zutiefst im Religiösen, sei es nun pantheistischer oder theistischer Natur. Die Sehnsucht ist der bestimmende Faktor in Youngs Weltanschauung. Sie führt ihn zum Zerfall und gleichzeitig zur Aussöhnung mit dieser Welt. Er ergreift das Jenseits als die unendliche Erfüllung dieser Sehnsucht und sucht in Übereinstimmung mit dieser Sehnsucht nach dem Unendlichen, wie wir in der Darlegung seiner Ethik gesehen haben, auch das Irdische zu genießen als die beschränkte Erfüllung dieses beherrschenden Triebes. Die Sehnsucht wird der gemeinschaftliche Nenner für die entgegengesetzten Triebrichtungen seiner Seele zum Weltlichen und Geistigen. So gestaltet sich sein ganzes Weltbild als eine Vereinigung der Gegensätze, ein Verzicht auf das Endliche und ein Umfangen des Endlichen im Unendlichen; zugleich Bejahung und Verneinung, ein Schweben zwischen den Gefühlen: das labile Gleichgewicht in der Seele des Romantikers, das jederzeit durch eine große Gemütserschütterung in Weltschmerz umschlagen kann, in seiner Ruhelage sich als stille Wehmut oder Resignation äußert ob der Beschränktheit alles Irdischen, das seiner unendlichen Sehnsucht keine gänzliche Erfüllung bringen kann.

[423]) N. Th. IV, 659.

V. Kapitel: Stellung zu verschiedenen ethischen Fragen.

1. Familie.

„Das Familienleben und die ihm entspringenden Werte spielen in der Aufklärungszeit mit ihrem kühlen Intellektualismus und ihrer Konzentration des Lebens in den Salons so gut wie gar keine Rolle. Die romantische Reaktion ergreift aber natürlich mit Inbrunst gerade das Empfindungsleben, das im Schoße der Familie sich abspielt.“[424]) Obwohl Young durch seine Heirat[425]) in höfische Kreise gezogen wurde und so nicht nur durch den allgemeinen Zeitgeist, sondern auch direkt durch das Hof- und Salonmilieu beeiflußt wurde, ist es erstaunlich zu sehen, welchen Familiensinn er bekundet. Er befaßt sich zwar nicht kritisch mit dem Thema Familie, aber durch verschiedene Szenen, die in die N. Th. eingestreut sind, gibt er uns einen Einblick in sein Familienleben, wodurch seine hohe Auffassung der Familie zum Ausdruck kommt. Seine Klagen und sein Schmerz rühren größtenteils davon her, daß das Band, das den Dichter mit seiner Familie so innig umschlang, durch den Tod zerrissen wurde. Eine rührende Geschichte erzählt der Dichter, die sich allerdings stark an die alte Sage von Hero und Leander anlehnt, um sein ganzes, durch den Tod seiner Gattin, der Lucia seiner Dichtung, verschuldetes Unglück darzutun. Lysander schmachtete nach der schönen Aspasia. Sie erhörte ihn und sein Glück war unendlich. Die Hochzeitsstunde war schon bestimmt, er nimmt Abschied von ihr, um sie am nächsten Abend wieder in Entzücken zu umarmen, doch ein Sturmwetter läßt ihn auf dem Meere umkommen. Die Nachricht vom Tode des Geliebten bricht Aspasien das Herz. Zusammen werden beide bestattet. — Noch heute hört man um das Grabmal des Paares die unheilvollen Meereswogen scheinheilig rauschen und dem rauhen Schiffer, der dort vorüberfährt, rinnt eine Träne über die Wange[426]). — Aber wie glücklich waren die beiden, fährt der Dichter fort, durften sie doch im Tode vereint sein. Entweder nie vereint oder nie getrennt zu werden ist Friede. Was bedeutet der

---

[424]) Förster: Engl. Lit. u. bildende Kunst in ihren Wechselbeziehungen, S. 18.

[425]) Young ehelichte 1731 die verwitwete Lady Elizabeth Lee, Tochter des Grafen Lichfield und der Mrs. Charlotte Fitz Roy, einer illegitimen Tochter Karls II. und der Herzogin von Cleveland.

[426]) Interessant ist der Kommentar Eberts zu dieser Geschichte: „Ein ähnliches Gemälde ist das von Ossian im Fingal, am Ende des 2. Gesanges. Der unglückliche Comal schläft mit seiner geliebten Galbina an dem Getöse der rauschenden Wellen und ihre grünen Gräber werden von dem Schiffer gesehen, wann er auf nordischen Wogen schwebt. Young aber hat dem rauhen Seemann Empfindung gegeben.“ Ebert: V. Band. S. 432.

Tod Narcissas, was der Philanders? Sie standen ihm nur nahe, aber seine Gattin war sein eigenes Ich. Die Adern seines Herzens sind mit ihrem Tod zerrissen und sein Leben ist zur Qual geworden.

"And is it then to live? — When such Friends part
'Tis the Survivor dies — My Heart, no more!"[427])

Je länger er seine Gattin kannte, desto mehr wurde er mit ihr vereint[428]). Welch innige Auffassung des Gattenlebens offenbart sich, wenn der Dichter an ihre Krankheit und seine unheilvolle Ahnung ihres Todes zurückdenkt:

"How oft I gaz'd prophetically sad!
How oft I saw her death, while yet in Smiles."[429])

Mond und Sterne ruft er zu Zeugen an, wie ihm die Sorge um sie so manche Nacht die Ruhe geraubt hat. Aber unter Lächeln verbarg sie ihren Gram, sprach ihm Trost zu und vergrößerte so seine Qual nur noch mehr. Trotz der Ärzte Kunst wurde ihm dies Leben, das ihm teurer war als sein eigenes, entrissen[430]).

Echte Vaterfreude erfüllt ihn über seine Tochter Narcissa. Voll Empfindung ruft er nach Beschreibung ihrer Fröhlichkeit, Jugend und Anmut aus:

"And she was mine; and I was — was! — most blest!"[431])

Mit dem besorgten und zärtlichen Herzen des liebevollen Vaters brachte er sie eilends, als sie blässer wurde, und Krankheit das heitere Blitzen aus ihren Augen nahm, aus dem kalten Norden, um sie unter südlicher Sonne rascher genesen zu sehen. Schmerzbewegter Vaterstolz läßt ihn erzählen, daß es sogar fremden Menschen nahe ging, diese Blume dahinwelken zu sehen, und er schämt sich seiner Tränen nicht.

"Scorn the proud Man that is asham'd to weep!"[432])

Doch die, die selbst einen lieben Menschen verloren haben, werden ihn verstehen.

Vollends zeigt sich der Familiensinn Youngs bei der Schilderung des kleinen Florello. Erziehungsfragen lagen zu Beginn des 18. Jahrhunderts sehr abseits, aber der Dichter scheut sich nicht, auch diese

---

[427]) N. Th. V, 1033 ff.
[428]) VI, 6.
[429]) VI, 17—18.
[430]) In der Tat starb Lady Young 1739/40 nach einem längeren Siechtum, hervorgerufen durch eine Lungenkrankheit, zu Welwyn, wo der Dichter beamtet war, und ist auch dort begraben. N. Th. VI, 11 ff.
[431]) III, 99.
[432]) III, 106 ff.

in seiner Dichtung kurz zu streifen. — Ein Kind muß mit Liebe und Strenge umsorgt werden, allein wird es ja noch nicht fertig mit den Widerwärtigkeiten des Lebens. Schnell ist es dem Weinen nahe, und ernster Vaterwille muß ihm seinen Trotzkopf beugen. Seine überschäumenden Kräfte müssen durch Arbeit gebändigt werden[433]). Aber damit ist es noch nicht getan. Das Beispiel des Vaters ist maßgebend für die Entwicklung des Knaben, und ein schlechtes Beispiel ist am verderblichsten. Richtige Kindererziehung ist erst dann möglich, wenn die Eltern selbst ganze Menschen sind[434]). Mit eigener väterlicher Bekümmernis führt er auch Lorenzo vor Augen, daß sich später böse und fremde Menschen um sein Kind bemühen werden, er stellt ihm eindringlich vor, welche Gefahren für Leib und Seele sein Kind in der Welt bestehen muß und pocht an Lorenzos väterliches Herz und Gewissen[435]).

Mit diesen Schilderungen und Beobachtungen seines von Liebe getragenen Ehe- und Familienlebens, zumal mit dem Überwiegen des Gefühlselementes, das alle diese Szenen verklärt, hat Young das Verdienst, diese Ideale der kommenden Epoche als Erster erfaßt zu haben.

2. Freundschaft.

Verwandt mit den Werten und Gefühlen, die das Familienleben gestalten und ihm entspringen, sind die Werte und Gefühle, die die Freundschaft bestimmen und ihr entsprießen. Es ist also nicht zu verwundern, daß Young ihr große Wertschätzung entgegenbringt. Er führt sie sogar in der Überschrift zur II. Nacht an: "On Time, Death and Friendship". Freundschaft ist das höchste Gut des Lebens. Wer eine ganze Welt besitzt, aber keinen Freund, ist ein armer Mann, doch diese Welt für einen Freund hinzugeben, bedeutet Gewinn. Er ist auch aller Gefahren, die wir laufen können, wert[436]). Wenn die himmlische Beseligung auf die Erde herabsteigen müßte, fände sie für sich nur eine Stätte, die ihr den Himmel ersetzen könnte, nämlich den Busen eines Freundes[437]). Der Mensch muß einen Freund haben, wenn er nicht verkommen will. Die Seele, die sich in stolze Einsamkeit zurückzieht, wird, da sie keinen Ausfluß hat, wie ein Sumpf verfaulen. Ohne Umgang mit einem Freund wird sogar ernste Besinnlichkeit verderblich. Erst durch Verkehr und

---

[433]) N. Th. VIII, 245 ff.
[434]) IX, 2147 ff.
[435]) VIII, 279 ff.
[436]) II, 570 ff
[437]) II, 516.

Austausch mit den Gedanken eines Freundes werden wir zur Einsamkeit reif[438]). Die Freundschaft ist aber ein zartes Gewächs, schon Zurückhaltung verwundet sie, Mißtrauen aber ist ihr Tod[439]). Wenn man also einen Freund sein Eigen nennt, so schließe man sich ihm gänzlich auf und vertraue ihm bis zum Tod[440]). Nur wenn Herz dem Herzen entgegenwallt, ist Beseligung zu finden[441]). Ungeteilte Freude ist unnatürlich, denn die Freude ist ein Tausch, sie muß daher von zweien gefunden werden; sie ist eine Frucht, die nie von einem allein genossen werden kann. Die richtige Freude wird erst durch den Widerschein aus des Freundes Brust empfunden[442]). Der Dichter warnt auch vor der falschen Freundschaft, die nur auf Leidenschaft gegründet ist; wahre Liebe aber schlägt Wurzel in der Vernunft; dann erst zeitigt die Freundschaft Tugend, die ihr eine ewige Dauer gibt[443]). Freunde sind selten. Alle wollen zwar dieses Gut besitzen, wenige es aber bezahlen; denn Freundschaft kann nur bestehen, wenn man alles, was man vom Freunde empfängt, auch zurückgibt.

"Love, and Love only, is the Loan for Love."[444])

Eine solch edle Freundschaft pflegte der Dichter mit Philander, und als dieser starb, verlor die Erde alle ihre Freude und ihren Glanz[445]). Bitter empfindet er den Verlust der Herzenswärme dieses Freundes, der 20 Jahre an seiner Seite lebte[446]). Nichts trifft tiefer als das letzte, allerletzte Stillschweigen eines Freundes[447]). Wollte der Dichter seinen Gram über Philanders Tod ausschütten, so würde die längste Nacht dazu nicht ausreichen[448]).

Dieses tiefe persönliche Verhältnis von Mensch zu Mensch kannte der Klassizismus nicht. Die Hofkultur mit ihren Ränken und Intriguen war kein gedeihlicher Boden für Freundschaft; denn Schmeichelei und Lüge, Mißgunst und Verachtung, Günstlingswirtschaft und

---

438) N. Th. 465 ff. 488 ff.
439) II, 560 ff.
440) II, 265 ff.
441) II, 520.
442) II, 505 ff.
443) II, 522 ff.
444) II, 553 ff.
445) I, 344 f.
446) II, 584 f.
447) II, 660 ff.
448) I, 433 f.

Herrschsucht sind dem Begriff Freundschaft heterogen. Mit einem satirischen Seitenhieb unterstreicht Young diese Tatsache:

"Tho' Choice of Follies fasten on the Great,
None clings more obstinate, than Fancy fond
That sacred Friendship is their easy Prey;
Caught by the Wafture of a Golden Lure,
Or Fascination of a high-born Smile.
Their Smiles, the Great, and the Coquet, throw out
For Others' Hearts, tenacious of their Own;
And we no less of ours, when such the Bait.
Ye Fortune's Cofferers! Ye Pow'rs of Wealth!
Can Gold gain Friendship? Impudence of Hope!
As well mere Man an Angel might beget."[449])

Der bürgerliche Zug des 18. Jahrhunderts, den der Dichter mit der Wertschätzung der Familie in sein Gedicht aufgenommen hat, tritt noch kräftiger hervor in den weitläufigen Ausführungen über die Freundschaft, die die Romantik als Ersatz für das den Bürger ausschließende Hofleben fand, die sie aber auch andererseits mit ihren sozialen, ethischen und empfindungsmäßigen Werten wie: Opferwilligkeit, Dankbarkeit, Treue, Wahrhaftigkeit, Offenheit, Liebe, Vertrauen, Innerlichkeit, seelischer Gleichklang, Herzensbefriedigung u. ähnl. m., der selbstsüchtigen, nüchternen und hohlen Hofkultur entgegensetzte. Alle diese erwähnten sozialen, ethischen und empfindungsmäßigen Werte sind auch in Youngs Betrachtung der Freundschaft zu finden. Kräftig äußert sich die mit der Romantik einsetzende Reaktion gegen die Hofkultur in den oben zitierten satirischen Versen Youngs über die oberflächliche und eigennützige Gunstfreundschaft der Hofmenschen, worunter er ja selbst zu leiden hatte.

[449]) N. Th. II, 542—52.

II. Teil: Äußere Form

I. Kapitel: Titelfassung, Vorworte und Widmungen.

Titelfassung.

Der Doppeltitel "Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality" von Young selbst nur für die erste Nacht gedacht, wurde von dem Verleger Dodsley ungerechtfertigterweise dem gesamten Werk vorangestellt. Es ist daher nicht verwunderlich, daß in den übrigen Gesängen ein Zwiespalt erscheint zwischen dem Inhalt und dem Gesamttitel; denn jede Nacht ist unabhängig von der anderen entstanden und von Young mit eigenen Titeln und meist genauen Themenangaben versehen. So behandelt die zweite Nacht "Time, Death and Friendship", die dritte betitelt er: "Narcissa"; die vierte trägt den Titel: "The Christian Triumph" mit der genauen Angabe: "Containing our only Cure für the Fear of Death", die fünfte "The Relapse". Die sechste und siebente faßt er zusammen unter dem gemeinsamen Titel: "The Infidel Reclaimed", mit der Themenangabe für den ersten Teil: "Where, among other things, Glory and Riches are particularly considered", für den 2. Teil: "Containing the Nature, Proof, and Importance of Immortality", nach dieser Gegenstandsangabe folgt eine weitgehende Inhaltserklärung. Die achte Nacht trägt, wie die erste, einen Doppeltitel: "Virtue's Apology; or the Man of the World Answered. In which are considered, the Love of this Life; the Ambition and Pleasure, with the Wit and Wisdom, of the World". Die neunte Nacht überschreibt er: "The Consolation. Containing, among other things I. A Moral Survey of the Nocturnal Heavens. II. A Night-Address to the Deity".

Diese Art der Doppeltitel und genauen Themenangabe war zur Zeit des Klassizismus vielfach üblich, z. B. Dryden: "The Spanish Friar, or the Double Discovery", um eines seiner Werke zu zitieren. Dieselbe Vorliebe zeigt sich auch bei Prior: "Alma; or the Progress of the Mind". "Salomon, or the Vanity of the World"; ferner bei Richardson: "Pamela, or the Virtue Rewarded" und "Clarissa, or the History of a Young Lady",

oder aus einem anderen Literaturgebiet, Glover: "London, or the Progress of Commerce" u. a. m. Der tiefere Grund zu dieser Anwendung des Doppeltitels und der genaueren instruktiven Angabe ist zu suchen in der didaktischen Tendenz der Aufklärung, weiterhin äußert sich darin — das betrifft mehr die Wahl des Obertitels — das rationalistische Bestreben nach Verallgemeinerung des bestimmter gefaßten Untertitels. Ein dritter Grund für den Gebrauch von Doppeltiteln dürfte darin zu suchen sein, daß es dem Pseudoklassizismus zur Gewohnheit geworden war, eine Sache zu umschreiben. Ein einfacher Titel war zu schmucklos und wenig ansprechend.

Vorworte.

Young hat der vierten, der sechsten und der siebenten Nacht ein Vorwort vorangestellt[450]). Er begründet darin die Entstehung und die Berechtigung des Gedichtes und gibt in Prosa eine kurzgefaßte Erläuterung seiner Ideen, von deren Wahrheit er dann den Leser in dichterischer Sprache vollends überzeugen will. Für ein wissenschaftliches Werk mag ein Vorwort zur allgemeinen Orientierung angebracht sein, es entspricht aber nicht dichterischem Empfinden, die Entstehung seines Gedichtes in einem Vorwort zu rechtfertigen — Kunstschaffen entsteht ja aus Berufung und innerer Notwendigkeit der Dichterseele, sich zu offenbaren und bedarf daher einer besonderen Rechtfertigung nicht — und es widerspricht auch dem Feingefühl des Dichters, sein eigenes Gedicht durch ein Vorwort zu kommentieren. Es ist darin die Kunstansicht der Aufklärung zu erblicken, die in erster Linie vom Kunstwerk Belehrung verlangt. So wird Young sogar veranlaßt, seinen Gedichten selbst schon durch Vorworte vorzugreifen, um dieser Forderung besonders stark Genüge zu tun. Das betrifft vor allem die Vorworte zur sechsten und siebenten Nacht, deren Inhalt mehr didaktischer und abstrakter Natur ist als der der übrigen Nächte.

Widmungen.

Als klassizistische Gepflogenheit sind auch die Widmungen der einzelnen Gesänge an bekannte und einflußreiche Persönlichkeiten zu betrachten. Widmungen werden zwar immer in der Literatur zu finden sein, aber im Klassizismus waren sie in der Anlehnung an ein klassisches Beispiel zur Mode geworden. Horaz war das

[450]) Da das Vorwort zur vierten Nacht auch auf die ersten drei Nächte Bezug nimmt, wurde es von Dodsley an den Anfang gesetzt.

Vorbild, und als Ideal mochte das Verhältnis Horaz-Mäcenas vorschweben. Die vornehme Welt war stolz auf ein solches Mäcenatentum und wollte dadurch auch ihrerseits den Geist der antiken Klassik pflegen. Man wandte den Einfluß seiner Stellung und seinen Reichtum auf, um seinem Schützling Erfolg und Verdienst zu schaffen. So brachte es z. B. Arthur Onslow, Speaker of the House of Commons, zustande, daß der Druck der Journale des Unterhauses Richardson aufgetragen wurde[451]), und nur mit Einwilligung des Duke of Newcastle war es möglich, daß Youngs "Busiris" 1719 im Drury Lane Theater aufgeführt werden konnte[452]). Ein anderer Mäcen, der Duke of Wharton, hatte dazu sogar das ganze Theater gemietet, um den Erfolg des Stückes zu sichern[453]). Die Dichter ihrerseits waren natürlich bestrebt, möglichst einflußreiche Gönner zu gewinnen und sparten nicht mit Huldigungen und Schmeicheleien, um die Aufmerksamkeit der Großen auf sich zu ziehen. Sie zögerten auch nicht, gleich Horaz, für ihre persönlichen Interessen Kapital daraus zu schlagen. Wie sich Horaz von Mäcenas ein Landgut herausgelobt hatte, so ging Youngs Trachten nach einem Bischofssitz. "Il a soin de flatter ceux qui peuvent favoriser ce dessein."[454]) So widmete er die erste Nacht Arthur Onslow, Esq. Speaker of the House of Commons, dem auch Thomson seinen "Autumn" gewidmet hatte; Sir Spencer Compton, Earl of Wilmington, dem Vertrauten des Prince de Galles, des späteren Souverains, dem er schon die vierte Satire zugeeignet hatte und für den Thomson im Anfang des "Winter" lobende Worte findet, war die zweite Nacht zugeeignet. Die Duchess of Portland, die sich des Dichters am meisten annahm — sie hatte unter anderem mit ihrem Manne eine Liste von Staatsmännern aufgestellt "who were most likely to be of real service in promoting their ambition for the advancement of their friend" —[455]) und die Einfluß auf den allgewaltigen Duke of Newcastle besaß[456]), ehrte er mit dem dritten Gesang. Die vierte Nacht war dem Sohn des Lordkanzlers Yorke zugedacht und die fünfte dem Lord Lichfield, Viscount Quarendon, der in nahem Verwandtschaftsverhältnis zu dem königlichen Hause stand. Die sechste Nacht geht an Henry Pelham, First Lord Commissioner of the Treasury, and Chancellor of the Exchequer, dem Bruder des Duke of Newcastle, und die letzte Nacht widmete er ganz demütig dem Duke selbst, der der maßgebende Mann war für kirchliche Beförderungen. Schon im September 1743 schrieb er an die Gräfin Portland "but that

---

451) Vergl. Shelley: Life and Letters of E. Young, S. 174.
452) Vergl. Thomas a. a. O., S. 69; Shelley, ib. S. 43.
453) Thomas a. a. O., S. 68.
454) ib. S. 106.
455) Shelley a. a. O., S. 150.
456) ib. a. a. O., S. 188.

nothing was to be done without the Duke of Newcastle"[457]). Auch in seinem Gedicht "Reflections on the Public Situation of the Kingdom" (1745), einem später weggelassenen Anhängsel der N. Th., singt er das Lob des Herzogs, ohne aber wie sein klassisches Vorbild Horaz, Erfolg zu haben[458]). Wie man aus den Titeln und Stellungen der angeführten Persönlichkeiten sieht, teilt Young hierin die wenig erfreuliche Liebedienerei des Klassizismus.

II. Kapitel: Aufbau.

Auf dem Glauben, daß für das Schöne nur eine Ausdrucksform existiere, und zwar die, die in der klassischen Antike ein für alle Mal festgelegt ist, beruhte das ganze pseudoklassizistische System. Damit war jeder weiteren schöpferischen Tat die Grundlage entzogen, und jedes Kunststreben mußte degenerieren zur Kunstfertigkeit, die Alten nachzuahmen. Diese Entwertung des eigentlich Wertvollsten in der Künstlerseele, das Verlangen, das Schöne in immer neuer Form zu schaffen, ohne das die Kunst in ewig gleicher Schablone stagnieren müßte, brachte naturgemäß eine Übersteigerung in der Bewertung des rein Äußerlichen, des Formalen, mit sich. Kunst wurde zur mechanischen Anwendung der klassischen Maßverhältnisse und in Regeln gezwängt, die nicht künstlerischem Gestaltungsdrang entsprungen waren, sondern die ein kritischer Verstand aus den Werken der alten Klassiker herausseziert hatte. Als Ideal blieb den Pseudoklassizisten daher nur noch übrig, — da die große Tat der Formfindung für das Schöne nach ihrer Meinung schon von den Alten vollbracht war, — sich darauf zu beschränken, eine größtmögliche Kongruenz mit diesen alten Werken zu erreichen, die man in schablonenhafter Nachahmung der rein äußerlichen Aufmachung gefunden zu haben glaubte. Was als erstes nachzuahmen war, war die harmonische Geschlossenheit im Aufbau. Diesem Gesetz entspricht nun Young in den N. Th. in keiner Weise. Er hat sein Werk gemäß dem Titel in Nächte eingeteilt; insgesamt sind es neun. Sie sind aber nicht zusammengefaßt durch einen straffen, geschlossenen Aufbau. Schon zwischen der 4. und 5. Nacht besteht ein deutlicher Bruch. Die Ursache dafür wird in der Entstehungsgeschichte gefunden. Die 4. Nacht ist nämlich der verfrühte Schluß des Wer-

[457]) ib. S. 165.

[458]) Im Juli 1746 schreibt er direkt an den Minister selbst und läßt auch seine Freunde intervenieren. Im Januar 1747 wendet er sich wieder an ihn mit einem Hinweis auf die Empfehlung der Gräfin Portland. Im März desselben Jahres schreibt er zum letzten Male und bittet um Antwort. Vergl. Shelley a. a. O., S. 200 ff; S. 214.

kes. Ursprünglich wollte Young 3 Todesfälle besingen, was dem Gedicht auch einen gewissen Zusammenhang gegeben hätte, aber nach der 3. Nacht war die Neigung, die ihn zur Abfassung des Werkes getrieben hatte, erloschen. In der Vorrede zur 4. Nacht sagt er, daß diese Arbeit bloß als eine Zuflucht im Kummer erwählt wurde, da anständigere Beschäftigungen nicht Geschmack genug hatten, seine Aufmerksamkeit zu reizen. Und da diese Ursache, Gott sei Dank, aufhört, so hat er keine weitere Gelegenheit, besser gesagt, keine Entschuldigung mehr, mitten unter den Pflichten des Lebens, den Zeitverkürzungen desselben soviel Platz einzuräumen. Die 4. Nacht selbst schreibt er nur noch, weil sie eine hauptsächliche und wichtige Betrachtung zu Ende bringt, welche natürlicherweise aus allen Dreien herfließt, und es ungewiß ist, ob ihm die Vorsehung oder seine Neigung jemals weiterzugehen erlauben werden. Ferner schreibt er im gleichen Vorwort, daß es aus der ersten Nacht erhellt, worin drei Todesfälle erwähnt werden, daß der Plan noch nicht völlig ausgeführt sei, denn von diesen dreien seien nur zwei besungen worden. Trotzdem bringt er dieses, nach seiner eigenen Meinung unfertige Werk mit der 4. Nacht zum Abschluß und betitelt sie: "Christian Triumph". Ein solches Fragment konnte selbstverständlich nie dem ästhetischen Prinzip des Pseudoklassizismus entsprechen und die Anforderung an einen wohlbedachten und straff durchgeführten Aufbau zufriedenstellen, und es ist bezeichnend, daß Young trotzdem diesen ersten Teil der N. Th. herausgab.

Durch den literarischen Erfolg, der auch einen pekuniären Vorteil mit sich brachte (wenn letzteres nicht sogar das ausschlaggebende Moment war), sah sich Young noch im selben Jahre veranlaßt, das Werk fortzusetzen. Es war nun selbstverständlich schwer, den Fehler, den er nun einmal durch den verfrühten Schluß in den Aufbau hineingebracht hatte, nachträglich wieder gut zu machen. Es mußte da ein Bruch entstehen, und die Fortsetzung des "Christian Triumph" mit einem "Relapse", wie er die 5. Nacht überschreibt, sieht sehr nach einer Verlegenheitslösung aus, die nicht über den Bruch hinwegtäuschen kann. Zugleich ist seine Intension eine andere geworden; die Arbeit ist nicht mehr eine „Zuflucht im Kummer", „da diese Ursache aufgehört hat" (Vorwort zur 4. Nacht), sondern die Ursachen sind „einige zufällige Gelegenheiten, wodurch er hinter die Gedanken gewisser Personen gekommen ist" (Vorwort zur 6. Nacht). Die Dichtung wird daher abstrakter und philosophischer und nimmt mehr den Charakter einer Streitschrift an. Der Wechsel des Motivs und der Charakter der Dichtung als Streitschrift dokumentieren sich auch im Vorwort zur 7. Nacht; denn die Herren, um derentwillen dieser Versuch insonderheit gemacht wurde, pflegen sich für große Bewunderer der Weisheit des heidnischen Altertums auszugeben: "wie sehr ist es zu bedauern, daß sie nicht aufrichtig sind!"

und, "es wäre zu wünschen, daß wir jetzt nicht allein mit der Macht, sondern auch mit den Sitten von Frankreich Krieg führten". Wie er damit die innere Form des Werkes stört, so zersprengt er auch den äußeren Aufbau. Die 6. und 7. Nacht, je mit einem Vorwort versehen, faßt er zusammen unter dem Titel: "The Infidel Reclaimed. In Two Parts" und setzt sie als Stück für sich in den Rahmen des Gesamtwerkes. Damit hat er diese beiden Bücher abgegrenzt gegen das 5. und 8., obwohl er letzteres, die "Virtue's Apology" sehr gut mit der 6. und 7. Nacht hätte zusammenfassen können, gemäß seinem Vorsatz, „gegen die Sitten Frankeichs Krieg zu führen" (Vorwort zur 7. Nacht). Der Dichter schließt sein Werk mit der 9. Nacht, die im Gegensatz zu den vorhergehenden Nächten wieder eine subjektivere Note annimmt und mehr den Nächten 1—4 gleicht. Er zitiert wieder seine verstorbenen Lieben und findet auch wieder zu den lyrischen Elementen der ersten Gesänge zurück, zu dem Geheimnisvollen des Nachtdunkels, zum Sternenhimmel und zu demutsvoller Gottanbetung. Gemäß dem Charakter der 9. Nacht als Schlußgesang werden auch die behandelten Themen wieder aufgeführt, woraus die Uneinheitlichkeit der Komposition sehr deutlich wird[459]).

Dieser Nichtachtung eines geordneten Aufbaues war sich der Dichter bewußt, denn er selbst sagt, rückblickend auf sein Werk:

> "— — — In few, to close the whole,
> The Moral Muse has shadow'd out a sketch,
> Though not in Form, — — —"[460]).

Es sind 5 aneinandergehängte Stücke (Nacht 1—4, 5, 6—7, 8, 9), in denen nur durch die Gestalt des Lorenzo, der in dem ersten Teil weniger in Erscheinung tritt, und durch seine eigene Person, deren Gefühle überall durchdringen, die Verbindung gewahrt bleibt. Die Nächte 1—4 und 6—7 zeigen einen geschlosseneren Charakter, der 5., 8. und 9. Gesang stehen isoliert.

Im selben Maße, wie sich im Aufbau des Gesamtwerkes die Ungebundenheit des Dichters zeigt, tritt sie auch innerhalb der einzelnen Nächte in Erscheinung. Statt der straffen Form eines fortlaufenden Gedichtes ließ Young seine Gedanken spontan hervorbrechen. Er bleibt nicht streng beim Objekt, wird oft weitläufig, abschweifend und führt den Leser dann auf großen Umwegen wieder zum früheren Gegenstand zurück. Ungehemmt läßt er seinen Gedanken freien Lauf und geht sprunghaft von einem zum anderen über. Dadurch wird es oft schwer, den Faden nicht zu verlieren. Willkürlich verlegt er auch den Schauplatz bald auf die Erde, bald

[459]) N. Th. IX, 525—535.
[460]) IX, 533—35.

schwebt er in kühnem Gedankenflug in höhere Sphären. Auf formale Schönheit eines geordneten Nacheinander legt er keinen Wert. Im Vorwort zur 1. Nacht weist er darauf hin: ". . . . so the method pursued in it was rather imposed by what spontaneously arose in the Author's mind on that occasion, than meditated or designed. Which will appear very probable from the nature of it. For it differs from the common mode of poetry . . . .". So bringt er auch Lyrisches, Didaktisches, Satirisches, Gefühlsergüsse, Meditationen, dialogische Bestandteile, Philosophisches, Persönliches ungeordnet nebeneinander. Die N. Th. lassen sich in keine ausgeprägte dichterische Gattung einordnen. Damit widerspricht er der primitivsten Forderung der Pseudoklassizisten, die streng auf die Sonderung des Ungleichartigen hielten. Eine solche amorphe Struktur ist romantisch. Die Romantik entäußerte sich einer durch Regeln zu erlernenden Form zugunsten des Genius, der aus der Seele des Dichters in ungebrochener, naturhafter Dynamik hervorbricht und das Werk schafft. Das individuelle Gefühl allein war maßgebend, und die dichterische Inspiration lehnte jegliches System ab.

Der pseudoklassizistischen Bevormundung durch die Form entzieht sich Young und stellt ihr in den N. Th. die Uneinheitlichkeit des Aufbaues des Gesamtwerkes, die Vermischung der gegensätzlichsten Gattungen, die Sprunghaftigkeit des Gedankenganges und den willkürlichen Wechsel des Schauplatzes entgegen. In dieser Hinsicht sind die N. Th. durchaus als romantisch zu werten.

III. KAPITEL: Sprache.

1. Abschnitt: Stil.

Die Mischung der poetischen Gattungen in den N. Th. und die Änderung der Intention innerhalb des Werkes verschulden, daß die N. Th. kein einheitliches Stilgepräge tragen. Wie die poetische Gattung wechselt, wechselt auch der Stil. Die Nächte 1—4, innerhalb kurzer Zeit und unter einem großen Eindruck geschrieben, darum auch von einheitlichem Gepräge, weisen einen anderen Stil auf als der später vollendete Teil. Dazu kommt, daß in einem Werk, das so in einer Übergangszeit steht wie die N. Th., das Neue das Alte noch nicht ganz überwunden hat. Pseudoklassizistisches und Romantisches werden sich daher auch im Stil nebeneinander geltend machen.

Es sind in den N. Th. zwei Arten subjektiven Stils zu unterscheiden. Die eine Art ist der subjektive Stil des Pseudoklassizismus, der besonders in den drei vorletzten Nächten angewandt ist. Der Dichter tritt dabei nicht hinter sein Werk zurück. Immer wieder wird die objektive Schilderung durch selbstgestellte Fragen und selbstgegebene Antworten unterbrochen. Auch die Gestalt des Lorenzo, von Eliot "pitiable lay-figure", "target for his (Youngs) arguments and rebukes"[461]) bezeichnet, dient größtenteils diesem Zweck. Selten bringt Young aber einen wirklichen Dialog. Er führt die Fragen und Antworten Lorenzos meistens indirekt an und legt ihm nur solche in den Mund, die seiner Intention entsprechen. Größtenteils sind es auch nur formale Hilfsmittel, um die oft weitläufigen Ausführungen etwas lebhafter zu gestalten oder um dem Thema eine andere Richtung zu geben. Dies verleiht dem Stil ein gewisses rhetorisches Gepräge, typisch für die didaktische Tendenz dieser Nächte. Häufig werden die Ausführungen durch Anrufungen an Gottheiten, Musen, Menschen, Sterne, durch Aufforderungen und Ausrufe unterbrochen. Echt klassizistisch sind die lobenden oder schmeichelnden Erwähnungen bedeutender Menschen, von Freunden, Gönnern und einflußreichen Persönlichkeiten, wodurch das Zweckbetonte sehr aufdringlich in Erscheinung tritt.

Als besonderes Mittel der Eindringlichkeit wählt der Dichter des öfteren auch die längere Rede. Nachahmung der großen klassischen Redner entsprach dem pseudoklassizistischen Stilwillen. Jedoch die geschliffene und lebendige Redekunst der großen Griechen und Römer entartete zu bloßer Wortmacherei und mechanischer Formalistik. Beiden zollt Young seinen Tribut. So sind seine Reden meistenteils langatmige, floskelreiche Tiraden, die die Steigerung lediglich in den Anführungszeichen enthalten[462]). Dieser Stil, gekennzeichnet durch eine sich nur im Formalistischen äußernde Subjektivität, ist der subjektive Stil des Pseudoklassizismus.

Die andere Art subjektiven Stils, wie er den romantischen Dichtungen eignet, ergibt sich aus der gesteigerten Empfindung; das Gefühl, das den Dichter bewegt, springt direkt in das Wort und die Form über. So wird auch das äußere Gewand des Kunstwerkes, die Sprache, zum Ausdruck des inneren Wesens. Dies deckt sich mit der Forderung nach Originalität in den "Conjectures" Youngs. Der Dichter bringt darin eine Formulierung, die als eine treffende Gegenüberstellung des klassizistischen und romantischen Dichters gelten kann. "A Genius differs from a good Understanding, as a Magician from a good Architect; that raises his structure by means invisible; this by the skilful use of common tools. Hence Genius has ever

---

[461]) G. Eliot: Worldliness and Otherworldliness, S. 24.
[462]) N. Th. VII, 505 ff. VIII, 826 ff. VIII, 1297 ff.

been supposed to partake of something Divine."[463]) Das Genie schafft nach eigenen Gesetzen und braucht sich nicht an angelernte Regeln zu halten: "Unprescribed Beauties and unexampled Excellence, which are Characteristics of Genius, lie without the Pale of Learning's Authorities and Laws"[464]). Und ganz das Romantische der Dichtung erfassend, schreibt der Dichter: "There is something in Poetry beyond prose-reason; there are Mysteries in it not to be explained but admired"[465]). Das Mysteriöse und Göttliche der eigenen Persönlichkeit muß also in der Sprache fühlbar werden, um sie zur Poesie zu erheben. Dichten in romantischem Sinn heißt demnach, den Genius, der im Menschen lebt, in Worte bannen. „ Das bloße Darstellen von Menschen, von Leidenschaften und Handlungen macht es wahrlich nicht aus, so wenig wie die künstlichen Formen; und wenn ihr den alten Kram auch millionenmal durcheinanderwürfelt und übereinanderwälzt. Das ist nur der sichtbare äußere Leib . . . der Poesie. Wenn aber jener Funken des Enthusiasmus im Worte ausbricht, so steht eine neue Erscheinung vor uns, lebendig und in schöner Glorie von Licht und Liebe."[466])

Deshalb ist Poesie nicht das alleinige Eigentum eines bestimmten Zeitalters oder Volkes, sondern immer und überall hat es wahre Dichter gegeben. Die Erfüllung ihrer Anforderungen haben die Romantiker in Shakespeare gefunden, und die englische Vorromantik, christlich akzentuiert, vornehmlich im "Paradise Lost" Miltons. Die Kritik dieses Werkes schied die Geister. Nicht nur der Stoff entsprach nicht dem pseudoklassizistischen Geschmack, man bekämpfte auch den Stil. Er war den Klassizisten zu eigenwillig und ungebändigt. Shaftesbury fand, daß er gegen alle klassische Überlieferung verstieß, und Welstedt bezeichnet die Sprache des "Paradise Lost" als ein rohes Kauderwelsch, ein zweites Babel und Verwirrung der Sprachen, während Pope sie als unnatürlich und exotisch bezeichnet. Bentley gab sogar eine Verbesserung des "Paradise Lost" heraus (1732), indem er die lebendige, schwungvolle Sprache Miltons vergewaltigte und ihr die Eleganz des Klassizismus aufzwang. Unregelmäßige Sätze machte er symmetrisch, Bilder ersetzte er durch Umschreibungen, und seltene Ausdrücke änderte er in geläufigere[467]). Einer solchen Auffassung gegenüber stand die des Spectatorkreises. Addison gab ein halbes Jahr lang allwöchentlich im Spectator eine Beurteilung Miltons heraus. Seine Anhänger und Mitarbeiter, unter denen sich auch Young befand[468]), sahen in Milton gewissermaßen

---

[463]) Brandl: E. Youngs "Conjectures", S. 22.
[464]) ib. S. 23.
[465]) ib. S. 23.
[466]) Schlegel a. a. O., II, 361, 10.
[467]) Vgl. Hamelius a. a. O., S. 94, 110.
[468]) Vergl. B. Heeg a. a. O., S. 9 ff.

einen Präzedenzfall gegen den Dogmatismus der Klassizisten und einen Fürsprecher für ihre eigenen freiheitlichen Tendenzen; denn hier hatte ein Mensch gestaltet aus eigener künstlerischer Autorität und Individualität heraus, unbekümmert seinem inneren Drange folgend, und er hatte nach ihrer Meinung Großes geleistet. In Miltons Spuren möchte auch Young wandeln, und ausgangs der ersten Nacht gesteht er sein Verlangen, zur Höhe Miltonscher Kunst emporsteigen zu können. Mahnend ruft er der Nachtigall ob ihres Gesanges zu:

> "Yet be not vain; there are, who thine excel,
> And charm thro' distant ages: Wrapt in shade,
> Pris'ner of Darkness! to the silent Hours,
> How often I repeat their Rage divine,
> To lull my Griefs, and steal my Heart from Woe!
> I roll their Raptures, but not catch their Fire.
> Dark, tho' not blind, like thee, Maeonides!
> Or, Milton! thee; ah, could I reach your strain!"[469])

Dem Zuge seiner Zeit verfallend, hat der Dichter ihn oft nachgeahmt. Durch das ganze Werk sind Miltonismen gestreut, die Young teils direkt aus dem "Paradise Lost" übernommen hat, teils sind es Verse, die eine starke Anlehnung an Miltonsche Ausdrucksweise zeigen[470]). Auch Shakespeare, den Young zwar nicht wie Milton im Werk selbst erwähnt, wird oft nachgeahmt[471]). — Es zeigt sich darin, trotz des Klassizismus der Nachahmung, die romantische Mentalität des Dichters.

Young verfügt aber auch selbst über einen höchst eigenen und eigenwilligen Stil. Seine Schau von Gott, vom Tode des Erlösers, vom Weltuntergang und dem Letzten Gericht zum Beispiel reift ihn zu einer schwungvollen, kräftigen Sprachgestaltung. Er läßt oft Bild auf Bild folgen, jede Zeile vermittelt neue Anschauungen, oft gibt er auch nur Andeutungen, und die Phantasie, das Gefühl des Lesers werden angeregt. Es liegt eine eigene Span-

---

[469]) N. Th. I, 443—50.

[470]) Nach Ebert sind in folgenden Versen Miltonismen zu finden: I, 105; 140—41; 182—85; 448; II, 20; 351—53; 408; III, 45; 255 ff.; 452; 498; IV, 180; 210—12; 217; 254—56; 292; 412—13; 678—80; 837—38; V, 92; 210—11; 242; 780; 879—81; VII, 68; 128; 966; VIII, 994—98; 1132—33; IX, 275—77; 281; 341—51; 448—50; 591; 749—50; 897—98; 986; 1044; 1069; 1122—31; 1138; 1231—33; 1259; 1546—48; 1590; 1827; 2207—12; 2303—04; 2309.

[471]) Vergl. Eberts Anmerkung zu I, 1 ff. „Shakespeare, den unser Dichter sonst so oft nachgeahmt hat . . . . ." Shakespeare'sche Anklänge findet Ebert weiter in: I, 7—8; 55; 95; 171; 349—50; III, 285—92; IV, 23—38; 388; V, 200; 427—33; 794—95; 830—33; 990—91; VI, 308; VII, 203; 306; 656; IX, 1976; 2179—81.

nung in seiner Sprache, etwas Dynamisches und Zwingendes, das das innere Erlebnis des Dichters in der Seele des Lesers lebendig werden läßt. Das ist der subjektive Stil, den die Romantik fordert. Auch die Schilderungen der Nacht, des Universums und seiner Trauer tragen oft dieses nur fühlbare "Etymon" des echten Kunstwerkes. Sie zeichnen sich aus durch jene subjektive imponderabile Verve, die der Lyrik, die dem Wesen der romantischen Kunst ja am meisten entspricht, nahekommt. Etwas Suggestives liegt in seinen Worten, seine eigene Seele selbst dringt gewissermaßen in seinen Stil.

In der Kritik wird diese „Originalität" Youngs auch gebührend gewürdigt. Van Tieghem schreibt: ". . . . . il est vrai, que le poète n'y est vraiment éloquent, que lorsqu' il laisse parler sa propre sensibilité, et cet élément subjectif et personnel . . . . est la véritable, la féconde nouveauté des Nuits"[472]), und Baldensperger weist besonders auf den energiegeladenen Stil Youngs hin und seinen Einfluß auf die Sprache der nachfolgenden Dichtergeneration[473]). Von einem Zeitgenossen, einem Dr. Brown, den Ebert anführt, wird Young als ebenbürtig mit Spenser, Shakespeare und Milton gerühmt[474]). In einer Kritik in Fraser's Magazine erhält er ein sehr schmeichelhaftes Lob: "Perhaps no man ever wrote so much, and yet borrowed so little. His materials, like his style, belong to himself alone. Unlike his great predecessor Milton, his footsteps are rarely or never to be traced in the paths of the old mythology, or among the flowers of the old Tuscon song"[475]).

Allerdings verleitet den Dichter sein Gefühl und Temperament oft zu einer aphoristischen Art des Vortrages[476]), zu einer Kühnheit und Gedrungenheit der Sprache, daß oft die Klarheit und Schönheit darunter leidet, und der Sinn dunkel und nebelhaft wird. Er baut Worte zyklopenhaft nebeneinander und ersetzt durch Interpunktion, vornehmlich durch Ausrufezeichen, Gedankenstriche und Doppelpunkte, die korrekte Konstruktion eines Satzes. Sein Gefühl überwältigt ihn und seine innere Spannung läßt ihn nur noch Begriffe stammeln. Das mehr oder weniger innere Mitschwingen des Lesers muß erfühlen, was der Dichter eigentlich sagen will. Es ist eine Eigenheit romantischer Dichtungen, daß vielfach den Begriffen ein Beiklang gegeben wird, der dem „ahnungslosen" Verstande des „Philisters" verborgen bleibt. Andererseits führt sie aber auch der

---

[472]) Tieghem a. a. O., S. 34 f.
[473]) Baldensperger a. a. O., S. 99.
[474]) Ebert a a. O., Anm. zu IV, S. 645.
[475]) Bd. XIV, S. 674.
[476]) Vgl. Havens: The Influence of Milton, S. 157: "What determined his Versification was not the desir for flow, for beauty or variety of rhythm, but his staccato style and his penchant for aphorism".

Wunsch, das Unausdrückbare in Worte zu bannen, zu Häufungen von Substantiven, Adjektiven oder Verben, um durch die Summe der verschiedenen, oft sogar entgegengesetzten Nuancierungen dem „Eigentlichen", was sie ausdrücken wollen, nahe zu kommen. Daß dadurch die Schönheit des Satzbildes oder der Konstruktion beeinträchtigt wird, wird nicht berücksichtigt. Solchermaßen um den Ausdruck ringende oder ihn steigernde Häufungen lassen viele Verse der N. Th. schwerfällig erscheinen. Youngs Auffassung von der nebensächlichen Bedeutung der äußeren schönen Form gibt sich ferner in den hintereinanderfolgenden Wiederholungen derselben Satzkonstruktion zu erkennen. Von der Umstellung der natürlichen Wortfolge, die von Milton fast im Übermaß angewandt wurde, mit der aber auch die Klassizisten die Eintönigkeit ihres "heroic couplet" unterbrachen, macht er jedoch sehr wenig Gebrauch.

Mit der Auffassung der Romantik, daß die Poesie nicht an ein einziges Zeitalter oder Volk gebunden sein könne, sondern in dem Vermögen des Dichters gefunden werde, seine eigene Originalität als einem Ausdruck der im Kosmos lebenden Urschönheit zu offenbaren, verband sich auch die Aufgeschlossenheit für die Poesie anderer Zeiten und Völker[477]). Eingeleitet wurde dies entsprechend dem christlich-religiösen Zug der Vorromantik durch die Würdigung der hebräischen Poesie. Die falsche Auffassung des Klassizismus von der antiken Klassik und seine religiösbetonte Einstellung hatten Addison sogar veranlaßt, sie über diese zu erheben. So wie der jüdische Glaube über den heidnischen erhaben war, so stand ihm auch die Bibel über der klassischen Dichtung[478]). Auch Steele schätzte die Hl. Schrift höher als Vergil und Homer[479]). Durch den großen Leserkreis dieser Zeitschriften — jeder gebildete Mann in London hielt es für notwendig, daß ihm jeden Morgen das neueste Blatt des "Spectator" gebracht wurde[480]) — fanden diese Ideen weite Verbreitung und Anklang. Man lobte den edlen Schwung des Hohen Liedes, den hehren Stil der Psalmen, den gewaltigen Genius der Geheimen Offenbarung Johannis, die allegoriereiche und leicht verständliche Sprache des Neuen Testamentes, die zu Herzen ging. Pope und seine Anhänger jedoch fanden die Bibel viel zu einfach und tatsächlich und schmückten sie mit dem

---

[477]) Gray bewunderte in seiner Ode über die Wanderung der Poesie die Dichtung der amerikanischen Indianer und Nordländer und zog auch das keltische und skandinavische Altertum in den Gesichtskreis. Percy veröffentlichte Übersetzungen aus dem Altnordischen. Blair zog die gälischen Literaturdenkmäler wieder ans Licht und schrieb eine Abhandlung über Ossian.

[478]) Spectator 453.

[479]) Guardian 21. Vergl. auch die Hinweise Eberts auf H. Spence, J. Warton, Lowth und den Nordischen Aufseher. Ebert a. a. O., Anmerkung zu VIII, 775—82.

[480]) Hettner: Geschichte der engl. Lit. 1660—1770. S. 281.

Talmigold pseudoklassizistischer Phraseologie[481]). Shaftesbury goß sogar seinen Spott über die Sprache des Neuen Testamentes und meinte, ein von Gott inspirierter Schriftsteller könnte unmöglich so schlecht geschrieben haben[482]). Auf ihn könnte man beziehen, was Young zu Lorenzo sagt:

"Yet would'st thou laugh (but at thy own Expense),
This Counsel strange should I presume to give —"
"Retire, and read thy Bible, to be Gay."
— — — — — —
Ah! do not prize them less because Inspir'd
As Thou, and Thine, are apt and proud to do.
If not inspir'd, that pregnant Page had stood,
Time's Treasure! and the Wonder of the Wise!
Thou think'st perhaps, Thy soul alone at Stake;
Alas! — Should Men mistake thee for a Fool. —
What Man of Taste for Genius, Wisdom, Truth,
Tho' tender of thy Fame, could interpose?
Believe me, Sense here acts a double Part,
And the true Critic is a Christian too."[483])

Young ist der Überzeugung, „daß in den Psalmen, in den Propheten und im Buche Hiob mehr Genie und Beredsamkeit als in allen übrigen Skribenten anzutreffen sei und was für ein Grad von Hochachtung diesen Schriften, als Schriften gebühre, von welchen etliche Stücke eine solche Höhe von Vollkommenheit erreicht haben, daß die menschliche Seele nicht imstande ist, sich etwas Höheres zu denken"[484]).

Den Stil des Buches der Schriften mit seinen Apostrophierungen und den pathetischen Psalmenton hat Young in den N. Th. häufig nachgeahmt. Ein Beispiel soll angeführt sein:

"Shout, all ye Gods! nor shout, ye Gods alone;
Of all that lives, or, if devoid of Life,
That rests, or rolls, ye Heights, and Depths, resound,
Resound! Resound! ye Depths and Heights resound!"[485])

---

481) Vergl. Havens: Infl. of Milton, S. 143.
482) Vergl. Hamelius a. a. O., S. 94 ff.
483) N. Th. VIII, 769—82.
484) Vergl. Ebert: Anmerkung zu VIII, 775—82. Ebert bemerkt dazu noch: „. . . . . man kann einen großen Teil seiner (Youngs) Werke als eine Ausführung desselben ansehen, weil sie gleichsam von dem Marke der Hl. Schrift genährt und gestärkt sind, und weil sein Geist, zur Verfertigung derselben, nicht allein durch das Licht der geoffenbarten Wahrheit erleuchtet, sondern auch durch das Feuer ihres Vortrages entflammt worden. Aus derselben Quelle haben außer ihm viele andere von den besten neueren Poeten ihre Begeisterung geschöpft."
485) N. Th. IX, 1529—32.

In derselben Art paraphrasiert er Verse des 24. Psalms[486]). Wie genau er oft die Bibel nachahmt, möge ein Vergleich dartun. Der Text des Psalmes 90, 12 in der engl. Bibel lautet:

> "So teach us to number our Days, that we
> may apply our hearts unto wisdom."

Young schreibt:

> "Teach me my Days to number, and apply
> My trembling Heart to Wisdom; — — —[487])

Seine zahlreichen Entlehnungen stammen aus dem Buche Hiob, für das er schon 1719 durch seine "Paraphrase of Part of the Book of Job" seine Vorliebe bekundete.

2. Abschnitt: Sprachliche Einzelheiten.

Die Klassizisten haben, in der beständigen Furcht, prosaisch zu erscheinen[488]), für die Dichtung eine eigene Ausdrucksweise, die "poetic diction" geschaffen. Was im Klassizismus darunter verstanden wurde, war ein "'system of words at once refined from the grossness of domestic use and free from the harshness of terms appropriated to different arts" that is, the language of poetry must shun popular and technical words, since language is "the dress of thought" and "splendid ideas lose their magnificence if they are conveyed by low and vulgar words"'"[489]). Milton war der Schöpfer und Pope Meister dieser pretiösen Sprache. Für fast alle Ausdrücke der gewöhnlichen Sprache hatte man einen „poetischen" Ausdruck oder eine „poetische Umschreibung" gefunden. Die pseudo-aristotelische Theorie, daß Dichtung Nachahmung der besten Vorbilder sein solle, die fast ausschließliche Anwendung des "heroic couplet", das durch die strenge Cäsur und das Reimpaar die Wortwahl sehr einengte[490]), und ferner die natürliche Beschränktheit des Wortschatzes an Ausdrücken, die das Angenehme und Erfreuliche ausdrücken — der Klassizismus sah ja nur die angenehmen Seiten des Lebens und stellte, wie schon im Laufe der Untersuchung dargetan, auch die Natur nur insoweit dar, als sie durch ihre idyllischen und nützlichen Erscheinungen und

[486]) N. Th. IV, 272—85.
[487]) IX, 1312—13.
[488]) Vergl. Havens: Infl. of Milton, S. 67.
[489]) Vergl. Quayle: Poetic Diction, S. 15—16.
[490]) ib. S. 31 f.; 184.

Eigenschaften mit dazu beitrug, das Leben angenehm und genußreich zu gestalten — alle diese Faktoren trugen dazu bei, einen Konventionalismus in der Wortwahl erstehen zu lassen, der zum charakteristischen Merkmal der klassizistischen Dichtung wurde. Vorwiegend für die Naturbeschreibung, wo dem Klassizisten „die ursprüngliche Inspiration am meisten fehlt"[491]), werden diese poetischen Wendungen immer wieder gebraucht. Auch Young ist nicht frei davon. Bezeichnungen, die er ohne eigenes Erkennen und Erleben der Natur aus dem kanonisierten Wortschatz des Klassizismus übernimmt, sind z. B. "silky-soft Favonious", "Favonian Breeze", "breezy Stream", "vernal Sun", "vernal storm", "rude rock", "golden day", "flow'ry meadows", "tempestuous wave", "summer gay with her green chaplet", "pallid autumn", "winter grey horrid with frost and turbulent with storm", "impending storms", "golden fruits", "fruitful field"[492]). Wie inhaltslos vor allem die Epitheta geworden, und zu welch mechanischen Bestandteilen sie erstarrt waren, zeigt sich daran, daß Wörter wie "ambrosial" und "golden" z. B. für ganz verschiedene Dinge gebraucht werden: "ambrosial gales", "ambrosial lives", "ambrosial flow'rs", "ambrosial Hive"[493]) oder "golden mountains", "golden Dreams", "golden wings"[494]) u. a. m. — Derselbe Konventionalismus äußert sich auch im Bereich anderer Darstellungen. So braucht er Ausdrücke wie: "balmy sleep", "balmy bath", "ever laughing eye", "elevated eye", "ravisht ear", "list'ning ear", "soft smiling love", "smiling Joy", "smiles of Fortune", "sweet harmonist", "horrid rage" u. a. m.[495]).

Wesentlich eignet der "poetic diction" auch die pretiöse Umschreibung und Metapher. Dadurch ist es ja möglich, die unvermeidlichen Ausdrücke der Alltagssprache auszumerzen oder wenigstens, indem man die poetische Ausdrucksweise als Apposition hinzufügt, sie zu veredeln. Die Nachtgedanken sind damit stark durchsetzt. Einige Beispiele: Schlaf: "tired nature's sweet restorer", Vögel: "natives of the bough", Meer: "dreadful and tumultuous Home of dangers", "Death's Capital", Freundschaft: "elysian flow'r of Heav'nly Seed", "wine of life", Vernunft: "heav'n-lighted lamp in man", Narcissas Wange: "residence of spring", Lilien: "painted

---

491) Anwander: Pseudoklassizistisches und Romantisches in Thomsons: "Seasons". S. 103.

492) N. Th. II, 240—41; IX, 486; II, 541; II, 59; III, 103; III, 357; IV, 144; V, 75; V, 1019; VI, 680—81; VI, 682; VI, 683; III, 359; VI, 684; VIII, 149.

493) V, 143, III, 125; VI, 681; II, 499.

494) I, 349; IX, 198; II, 329; IX, 179.

495) I, 1; IX, 2184; II, 579; VIII, 1083; III, 91; I, 22; IV, 214; II, 537; VIII, 1023; III, 81; IX, 140.

populace", "lovely fugitives", Sonne: "the flaming courier"[496]). Young hat auch für die dem Klassizismus weniger geläufigen Gegenstände ein ähnliches pretiöses Vokabularium. Beispiele für die poetischen Umschreibungen und Benennungen der Sterne sind im Kap. Natur: Art der Behandlung, S. 27 angeführt. Erwähnt seien noch: "midnight Pomp", "nocturnal Landscape", "Heav'n's golden alphabet"[497]). Die Nacht umschreibt er mit: "day's amiable sister", "Nature's great Ancestor! Day's Elder-born", das Firmament mit: "gorgeous arch", "the noble pasture of the mind", "the garden of the Deity", "the fleeting atmosphere of God", den Himmel mit: "bright Court", "blooming, amaranthine bow'rs", Gott mit: "the great Philantropist", "glorious architect", "mighty builder", "Mighty Potentate", "mighty Dramatist", "Proprietor", die Engel mit: "First born of Ether", "Demigods", "Corps ethereal", den Tod mit: "great proprietor of All", "great Counsellor", "Deliverer", "Dreadful Masquerader", "Best friend of Man"[498]).

Verwandt der pretiösen Umschreibung ist die Sucht der Klassizisten, die Sprache durch Vergleiche und Bilder poetisch zu gestalten. Auf die Vergleiche und Bilder Youngs aus der Natur, die auch für die Klassizisten die reichste Schatzkammer war und die deshalb bald der Konvention verfielen, sind wir schon eingegangen. Auch die Bilder und Vergleiche, die aus anderen Gebieten herangezogen wurden, sind in den N. Th. recht zahlreich. Teils sind sie durch die Geläufigkeit ihrer Vergleichsobjekte farblos geworden, wie zum Beispiel:

> "— — — as Atlas groan'd
> The world beneath, we groan beneath an Hour".[499])

— oder das Bild der Zeit, die aus Altersschwäche zu kriechen scheint, aber mit raschem Flügelschlag schneller als der Wind enteilt[500]), — teils fallen sie auf durch ihre Gesuchtheit; beispielsweise:

> "— — — — Since Eternal is at Hand,
> To swallow Time's Ambition; as the vast
> Leviathan, the Bubbles vain, that ride
> High on the foaming Billow — — —"[501])

---

[496]) N. Th. I, 1; II, 58; VIII, 168—69; VIII, 170; II, 535; II, 582; III, 2; III, 113; III, 124; III, 131; IX, 1254.
[497]) IV, 387; IX, 1904; IX, 1659.
[498]) IX, 720; IX, 550; IV, 388; IX, 1037; IX, 1040; IX, 1589; IX, 1693; V, 92; IV, 602; IX, 764; IX, 815; IX, 1685 IX, 358; IX, 1885; IV, 441; IX, 897; IV, 540; I, 204; III, 512; III, 514; V, 860; VII, 781.
[499]) II, 129—30.
[500]) II, 140 ff.
[501]) VIII, 34—37.

Es werden auch konventionelle Bilder und Vergleiche mit neuen erweitert, ein unbewußtes Eingeständnis der Klassizisten selbst für den Leerlauf ihrer Diction; z. B.:

"— — — Years to Moments shrink,
Ages to years. T h e T e l e s c o p e i s turn'd.
To Man's false Optics — — — —
Time, in advance, b e h i n d h i m h i d e s h i s W i n g s
And seems to creep, decrepit with his age."[502])

Das beleuchtet klar das Bestreben, durch die Gesuchtheit der Ergänzung dem Vergleich und Bild neuen Glanz zu verleihen; denn nicht die plastische Darstellung, die die Anwendung von Bildern und Vergleichen überhaupt begründet, wird vertieft, es wird dadurch eher die Anschaulichkeit verringert. Wie sehr Young von der Sucht des klassizistischen Zeitalters, die Sprache durch Vergleiche, Bilder, Metaphern und ähnl. würdig zu gestalten, noch belastet ist, dafür ein Beispiel:

"Thought, too, deliver'd is the more possess'd;
Teaching, we learn; and, giving, we retain
The births of Intellect; when dumb, forgot.
Speech ventilates our intellectual Fire;
Speech burnishes our Mental Magazine;
Brightens, for Ornament; and whets, for Use.
What Numbers, sheath'd in Erudition, lie,
Plung'd to the Hilts in venerable Tomes,
And rusted in; who might have borne an Edge,
And play'd a sprightly Beam, if born to speech;
If born blest Heirs of half their Mother's Tongue?
'Tis Thought's Exchange, which, like th' alternate Push
Of Waves conflicting, breaks the learned Scum,
And defecates the Student's standing Pool."[503])

Metaphern und Bilder der unterschiedlichsten Art werden gehäuft und ohne Rücksicht auf ihre innere Verbundenheit ineinander übergeführt, lediglich aus dem Grunde, die Sprache geistreich und geziert zu gestalten. Man merkt die Anstrengung und vermißt die intuitive Eingebung.

---

[502]) N. Th. II, 136—39.
[503]) II, 474—88.

Echte Personifikationen sind in den N. Th. nur selten zu finden. Auf die Personifizierungen der Nacht als Königin auf schwarzem Thron und als trauernde Witwe wurde im Kapitel Natur hingewiesen. Eine weiter ausgeführte Personifikation bringt der Dichter außerdem von der Ewigkeit. Die Göttin dreht am Jüngsten Tage mit ernster Miene den großen diamantenen Schlüssel in dem festen Schloß des Schicksals um und wirft ihn dann in einen unergründlichen Abgrund hinab, damit er dort verroste und sie nie mehr in ihrem Entschluß wankend werde[504]). — Zu den breiter angelegten Personifikationen gehört ferner die des Todes in der fünften Nacht. Er erscheint als Wucherer, der einem jungen Stutzer sein modisches Gewand abgehandelt hat und nun auf Abenteuer auszieht. Auf dem Bankett und Ball führt er den Tanz an, zecht wacker mit, und wenn die Freude am höchsten ist, läßt er die Maske fallen[505]). Er tritt auch auf als Saitenspieler, als wohlbeleibter Mann und auch in weiblicher Gestalt[506]). Mit der Schilderung des Todes verläßt der Dichter den Bereich der Darstellungswelt des Klassizismus. Die Personifikation ist mehr denen des "Paradise Lost" angenähert, erreicht aber nicht deren Wirkung. Das Verstandesmäßige dringt bei Young noch zu sehr durch, und man merkt die Absicht, die moralischen Betrachtungen über den Tod durch die Personifikation „poetischer" zu gestalten.

Wirksamer als seine Personifikationen gebraucht der Dichter personifizierende Verben, mit denen er eine der Personifikation ähnliche Wirkung erreicht, z. B.:

"If Wisdom has her Miseries to mourn
How can poor Folly lead a happy Life?"[507])

oder

"— — — Pleasure treads the Paths, which Reason shuns
— — — Against Reason Riot shuts the Door."[508])

oder

"— — — Sense and Reason show the Door,
Call for my Bier, and point me to the Dust."[509])

---

[504]) N. Th. IX, 341 ff.
[505]) V, 851 ff.
[506]) V, 820.
[507]) VIII, 390—91.
[508]) V, 865—66.
[509]) IV, 136—37.

Entstehen nun diese Personifikationen und die oben erwähnte ihr ähnliche Art der Darstellung mehr verstandesmäßig zur Ausstattung des sprachlichen Gewandes, oder seien sie dem klassizistischen Fundus entnommen, so ist im Gegensatz dazu bemerkenswert die Verlebendigung des Abstrakten durch die intuitive dichterische Phantasie Youngs. Sie nimmt den Charakter des Visionären oder Traumhaften an. Von der Stille der Nacht angetrieben, schleicht sich die Erinnerung wie ein Mörder durch die dunkle Hintertüre der längst entschwundenen Zeit. Unglücklich irrt sie in der glücklicheren Vergangenheit umher und sieht dort die Geister schon lange gestorbener Freuden[510]). — Visionär erschaut er das Tal des Todes. Lange Ströme von weitberühmten Zeitaltern, einst durch der Menschen Leben in hohen Wogen gehend, wallen nun schemenhaft und wesenlos dahin. Die melancholischen Geister des toten Ruhmes wandeln daran vorbei und wispern nur noch einen schwachen Widerhall des Beifalls der Welt. Mit trübem Antlitz weisen sie auf die Erde und spotten über menschlichen Stolz, die Weisheit der Weisen und die Prahlerei der Großen. Vor allem aber fällt eine scheußliche und ungeheure Gestalt ins Auge. Sie läßt das Blut erstarren und die Glieder zittern: das gewaltige Phantom der durch die Sündflut zerstörten Erde. Mit einem schlammigen Kranze aus häßlichem Seetang ist sein Haupt umwunden und hingestreckt über die Urne der untergegangenen Welt, beweint es die verwüsteten Länder und die ertrunkenen Söhne. Weinend prophezeit es den Untergang der jetzigen Welt[511]). Erinnert sei auch an die im Kapitel Natur angeführte Traumfahrt der Seele. Die gegenständliche Darstellung des Abstrakten ist in diesen Beseelungen eine wesentlich andere als die im Pseudoklassizismus übliche. Des Dichters Phantasie, im reinsten Sinne des Wortes, schafft diese schemenhaften Gestalten, und sein Gestaltungsvermögen verleiht ihnen eine melancholisch-lyrische Wirkung[512]). Es ist nicht die Anstrengung nach Sprachschmuck, was ihn hier das Abstrakte vergegenständlichen läßt, sondern die dichterische Inspiration läßt ihn seine eigenen Gefühle poetisch verkörpern, um sie durch die Darstellung des Gegenständlichen besser auf den Leser übertragen zu können. Diese Art der Personifikation ist romantisch.

---

[510]) N. Th. I, 222 ff.
[511]) IX, 116 ff.
[512]) Es ist natürlich nicht möglich, diesen melancholisch-lyrischen Ton auch in eine aus dem Zusammenhang gelöste Inhaltsangabe zu legen. Die Stellen haben ihre Wirkung im Original, indem der Leser durch das Vorausgegangene schon angeregt wird.

Antithesen.

Eine außergewöhnliche Vorliebe zeigt Young für die Antithesen. Sie ist ein Requisit aus seinen Satiren, deren Charakter und deren heroischem Reimpaar, das durch die Zweiteilung durch die regelmäßige Cäsur sehr für die Antithese geeignet ist, sie mehr entspricht als dem Charakter der nächtlichen Klagen und dem Blankvers.

In allen Formen wendet Young die Antithese an. Sein ganzes Gedicht ist ja eine Antithese des Diesseits mit dem Jenseits, und auch innerhalb seines Werkes erscheint diese Antithese im einzelnen immer wieder. Persönlichkeiten mit ihrer ganzen Weltanschauung setzt er z. B. in einem einzigen Vers einander gegenüber:

"Renounce St. Evremont, and read St. Paul."[513])

Aber nicht immer faßt sich der Dichter so kurz. In der achten Nacht "Virtue's Apology, or The Man of the World answered", — die ganze Nacht ist eine Gegenüberstellung des moralischen Menschen zum Weltmenschen — reiht er 43 Verse lang eine Antithese an die andere, teils erstrecken sie sich über einen Vers, teils umfassen sie zwei, teils mehrere Verse[514]). Auch ganze Landschaftsbilder werden einander gegenübergesetzt, so die wilde und die kultivierte Landschaft[515]). Manchmal bringt der Dichter auch nur die Gegenüberstellung einzelner Gedanken:

"More Senseless than th'Irrationals you scorn!
More Base than those you rule! Than those you pity,
Far more Undone! O ye most infamous
Of Beings, from Superior Dignity!
Deepest in Woe, from Means of boundless Bliss!
Ye curs'd by Blessings infinite! Because
Most Highly favour'd, most profoundly lost!"[516])

"One Caesar lives, a Thousand are forgot."[517])

Manchmal begnügt er sich mit der Antithese der Begriffe:

"How poor, how rich, how abject, how august,
How complicate, how wonderful, is Man."[518])

"A Worm! A God!"[519])

---

[513]) N. Th. VII, 1219.
[514]) VIII, 1094—1136.
[515]) IX, 906—31.
[516]) VII, 1202—8.
[517]) VIII, 201.
[518]) I, 67—68.
[519]) I, 80.

oder es liegt eine Antithese in der Verbindung zweier Worte wie:

"the friendly Foe."[520])

Die N. Th. sind mit Antithesen förmlich überladen. Young entspricht wohl hiermit am meisten dem Zeitgeschmack, denn nichts gefiel so wie der "wit", den man in solcher Kontrastierung der Begriffe und in dem Spiel mit dem Paradoxen am besten unter Beweis stellen konnte. Leider wird die dichterische Sprache dadurch nicht gehoben, vielmehr wirkt sie gekünstelt und spitzfindig, was nur dem Klassizismus gefallen konnte. Gerade der übermäßige Gehalt an Antithesen wurde auch von Wordsworth als einer der übelsten Züge der klassizistischen Sprache verdammt. "These intellectual operations (while they can be conceived of as operations of the incellect at all, for in fact one half of the process is mechanical, words doing their own work and one half of the line manufacturing the rest) remind me of the motions of a posture master or of a man balancing a sword upon his finger . . . ."[521]).

Ausdrücke aus dem Französischen.

Die Vorliebe der besseren Stände für französische Kleidermoden und Sitten und die Schätzung und bereitwillige Aufnahme französischen Schrifttums sowohl philosophischer als auch schöngeistiger Art erstreckten sich naturgemäß auch auf die französische Sprache. Teils wurden französische Bezeichnungen mit den eingeführten Luxusartikeln mitübernommen, teils wollte man durch französische Ausdrücke der Sprache eine vornehme modische Eleganz verleihen. Auffallend bei der antifranzösischen Richtung der N. Th. — der Dichter betont sie eigens am Anfang des Vorwortes zur siebten Nacht — ist ihr nicht unbedeutendes Kontingent an französischen Ausdrücken. Hervorzuheben ist allerdings, daß Young sich oft gerade in seinen Ausfällen gegen die Sittenverderbnis französischer Ausdrücke bedient, wodurch das Ironische oder Satirische dieser Stellen eine nicht mißzuverstehende Unterstreichung erhält. Z. B.:

"Ye well-array'd! Ye Lilies of our Land! — — — —
Ye Lilies Male! who neither toil nor spin
— — — — — if not so wise
As Salomon, more sumptuous to the sight!
Ye d e l i c a t e — — — — — — —
— — —
And other World send O d o u r s, S a u c e, and Songs, — — —
And R o b e s, and N o t i o n s, fram'd in foreign Looms!"[522])

[520]) N. Th. IV, 19.
[521]) Wordsworth's Literary Criticism II, S. 118—22.
[522]) II, 234 ff.

Aber Young gebraucht auch französische Worte ohne diesen satirischen Beiklang, und oft zieht er sie guten englischen Ausdrücken vor, wie: "espouse", "cherish", "amours", "galantries", "amusement", "assassin", "felons", "villains", "predestine", insalubrious", "to bastile", "devoir", "embrute", "enamour'd"[523]).

Daß Young trotz seines Kampfes gegen die französischen Kultureinflüsse sich doch nicht der literarischen Mode, der Sprache durch französische Ausdrücke einen eleganten Anstrich zu geben, entziehen konnte, ist bezeichnend dafür, in welchem Maße das Geistes- und Gesellschaftsleben des klassizistischen Zeitalters mit französischer Kultur durchsetzt war.

Spracherneuernde Tendenzen.

Obwohl Young, wie wir gesehen haben, noch sehr belastet ist mit der genormten Diktion des Klassizismus, ist in den N. Th. ein nicht gering zu schätzendes Bestreben festzustellen, diese engen Grenzen zu sprengen. Allerdings ist Youngs Versuch nach Auffrischung der Sprache teilweise noch stark gefärbt von der humanistischen Bildung des 18. Jahrhunderts. Das will heißen: Young versucht, das tote Sprachgut des Klassizismus vornehmlich durch Aufnahme lateinischer Ausdrücke zu erweitern. Gewiß, auch die Klassizisten gebrauchten solche Ausdrücke; sie glitten vielfach durch die Belesenheit in den lateinischen Klassikern und durch die wissenschaftliche Bildung allen geläufig unbewußt in die Sprache ein, vielfach wurden sie auch bewußt gebraucht, konnte man ja mit ihnen seine hohe Bildung erweisen und auch der Sprache selbst einen gelehrten Anstrich geben. Ohne Zweifel spielen diese Gründe auch bei Young keine geringe Rolle. Aber damit allein ist Youngs übermäßiger Gebrauch l a t e i n i s c h e r Ausdrücke nicht restlos erklärt. Der tiefste Grund liegt wohl in dem Bestreben, den engen Bezirk der von den Klassizisten genormten Ausdrucksweise zu verlassen, um zu eigener, originaler Gestaltung zu gelangen. Nur so kann die übermäßige Verwendung lateinischer Ausdrücke, wodurch

[523]) N. Th. III, 354; II, 539; IV, 350; VIII, 552; II, 131, 132; VIII, 559; VIII, 129; IX, 962; V, 199; VIII, 1020; IX, 1058; VI, 292; II, 347; I, 442. — Aufgrund des NED konnte festgestellt werden, daß obengenannte Ausdrücke fast durchweg als wenig gebräuchliche Erscheinungen in der Dichtersprache zu würdigen sind. "To bastile" wurde von Y. im Sinne von „gefangennehmen" zum 1. Mal verwandt. "devoir" von Thomas a. a. O., S. 392 ff. als Neologismus angeführt, ist in Youngs Bedeutung schon etwa 5 mal vor ihm in der Lit. zu finden; desgl. "embrute", das vorher schon von Milton gebraucht wurde, und "enamoured" ist sogar bei seinem Zeitgenossen Richardson zu finden.

die N. Th. auch in sprachtechnischer Beziehung von den früheren Werken Youngs verschieden sind[524]), verstanden werden. Durch das Bestreben nach Erneuerung und Erweiterung des Wortschatzes wird die Abkehr des Dichters von dem engherzigen Formalismus der Klassizisten, wie sie im Laufe der Untersuchung schon im Aufbau und Stil der N. Th. festgestellt wurde, auch in Hinsicht auf die sprachlichen Einzelheiten konsequent fortgesetzt und erhält außerdem noch durch die Wahl des Blankverses, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, eine logische Abrundung und damit ihre volle Bedeutung[525]).

Für die Verwendung lateinischer Ausdrücke fand Young wieder ein Vorbild in Milton, der im "Paradise Lost" freizügig Gebrauch davon macht. Denn nicht zuletzt durch die Übernahme dieses Elementes der Miltonschen Diktion will der Dichter den barocken Stil des "Paradise Lost" erreichen. Die Ausdrucksweise Youngs muß aber seinen weniger gebildeten Zeitgenossen nicht immer verständlich gewesen sein, was ihm auch Pope, der zwar selbst lateinische Ausdrücke gebraucht hat, aber in viel geringerem Maße und nicht zum Zwecke poetischen Ornamentes[526]), schon nach Erscheinen der ersten Nächte vorwarf: "he seems to think with apothecaries that Album Graecum is better than an ordinary stool."[527]) Diese Bemerkung Popes, des Literaturpapstes jener Zeit, beweist am besten, wie wenig Youngs lateinische Diktion dem Wesen der klassizistischen Dichtung entsprach.

Ausdrücke lateinischen Ursprungs, die Young verwendet, sind, um einige herauszugreifen: "chorus", "vortex", "sinister", "sequester", "lustrum", "fucus"[528]); "auspious", "antemundane", "tenebrious", indagators"[529]). Als Neueinführungen in die englische Literatur sind außerdem zu würdigen: "concertion", "regalia", "manumit", "terrae-filial"[530]) u. a. m.

Das sind großenteils keine Ausdrücke, die unbewußt durch die Belesenheit in der klassischen Literatur einfließen, entsprechen auch nicht der Formenglätte und Gefeiltheit der Popeschen Sprache, vielmehr ist darin die Tendenz zu erblicken, der Dichtersprache ein neues

---

524) Thomas a. a. O., S. 390—391.

525) Havens: The Infl. of Milton, S. 154—55. — Damit sollen aber die pseudoklassizistischen Elemente, die auch in der äußeren Form noch eine Rolle spielen, und auf die wir schon gebührend hingewiesen haben, nicht unterschätzt werden.

526) Anwander a. a. O., S. 111.

527) Thomas a. a. O., S. 391.

528) N. Th. IX, 351; IX, 1594; VIII, 705; VIII, 948; II, 173; VIII, 462.

529) III, 308; V, 98; IX, 965; V, 753. (In der engl. Lit. mit nur einem bzw. 2 Belegen vor Young, vergl. NED.)

530) IX, 1422; IX, 1686; IV, 667; VIII, 277 (vergl. NED).

Gewand zu geben. Der künstlerische Erfolg dieses Verfahrens soll damit keine Würdigung erfahren, sondern nur die sich damit ankündigende Reaktion.

Der, wenn auch nur indirekt, die romantische Spracherneuerung anzeigende Zug Youngs, sich durch Aufnahme lateinischer Ausdrücke aus den Fesseln pseudoklassizistischer Spracheinengung zu lösen, erhält eine den Grundsätzen Wordsworths, des Theoretikers der romantischen Spracherneuerung, mehr entsprechende Note durch Youngs Neubildung englischer Ausdrücke. Wort-Neuschöpfungen und -Neueinführungen in die Dichtersprache, und das gilt auch für die lateinischen Ausdrücke Youngs, bedeuteten in den Augen Popes Häresie[531]). Der elegante Fluß des Gedichtes sollte nicht durch sprachliche Absonderheiten unterbrochen werden, sondern durch den Gebrauch der üblichen poetischen Wendungen leicht und gleichmäßig zur Freude des Lesers dahinfließen.

Neuschöpfungen und Abweichungen vom üblichen Wortschatz finden sich in den N. Th. in nicht geringer Zahl. Der Dichter schreibt z. B., um einige anzuführen: "to shallow", "to baby", ferner "necromantics", "unabsurd"[532]) oder er bildet in Anlehnung an Milton zusammengesetzte Epitheta, wie: "dark-prison'd", "high-flush'd", "soft-suspended", "angel-bright"[533]) u. a. m.

Ein kühner Eingriff in die poetische Diktion des Klassizismus bedeutete die Aufnahme von Ausdrücken und Bildern aus dem Alltagsleben. Da Young Doctor of Civil Laws war, lag es nahe, daß er sie großenteils der Gerichtssprache und dem Gerichtsleben entlehnte[534]). Er läßt zum Beispiel Ehrgeiz, Habsucht und Vergnügen als Zeugen auftreten und fährt fort:

> "The witnesses are heard; the cause is o'er;
> Let Conscience file the Sentence in her Court,
> Dearer than Deeds that half a Realm convey;
> Thus, seal'd by Truth, th' authentic Record runs."[535])

oder

> "The world replies not; but the world persists;
> And puts the Cause off to the longest day,
> Planning Evasions for the Day of Doom.
> So far, at that Re-hearing, from Redress,
> They then turn Witnesses against Themselves."[536])

---

[531]) Vergl. Quayle a. a. O., S. 9.
[532]) N. Th. IX, 785; VI, 521; VIII, 346; VII, 514. — (Vergl. NED).
[533]) II, 344; II, 408; III, 176; VI, 273.
[534]) Thomas a. a. O., S. 396.
[535]) VII, 501—4.
[536]) VIII, 1375—79; siehe auch IX, 1408 ff.

Auch Ausdrücke und Bilder aus dem Handelsleben werden herangezogen. So wird die Freude "Import", "Exchange", kein Gut für "Monopolists" genannt[537]), die Sterne "Accomptants", die die Tage, Monate und Jahre des Dichters in ihrem "calendar" markieren[538]). Er hält Lorenzo vor:

> "What if they Rental I reform? and draw
> An Inventory new, to set thee right?"[539])

Die Bilder und Ausdrücke aus dem Verwaltungs- und Geschäftsleben standen in der Zeit der pretiösen Dichtung einzigartig da und bahnten der Romantik kräftig den Weg zur Rückkehr zur lebenden und gesprochenen Sprache.

Der Vornehmheit und Künstlichkeit der klassizistischen Ästhetik widerspricht vollends die naturhafte und derbe Art Youngs, mit der er oft kräftige und drastische, ja manchmal vulgäre Ausdrücke und Bilder verwendet. Die rednerische Tätigkeit Lorenzos im Parlament drückt er folgendermaßen aus: "Taking his Country by Five hundred Ears"[540]). Über den vergnügungssüchtigen Menschen schreibt er:

> "On cold-serv'd Repetitions He subsists,
> And in the tasteless Present chews the Past.
> Disgusted chews, and scarce can swallow down."[541])

Drastischer und derber noch ist folgende Stelle:

> "No Man e'er found a happy Life by Chance;
> Or yawn'd it into Being, with a Wish;
> Or, with the Snout of grovelling Appetite,
> E'er smelt it out, and grubb'd it from the Dirt."[542])

oder

> "Wit, a true Pagan, deifies the Brute,
> And lifts our Swine-enjoyments from the Mire."[543])

oder

> "Man's Mind is in a Pit, and nothing sees;
> Man's Heart is in a Jakes, and loves the Mire."[544])

Wie man sieht, scheut sich Young nicht, den bestimmten, nicht umschriebenen Ausdruck der Volkssprache zu verwenden, wenn dadurch nur seine Gefühle stark und richtig wiedergegeben werden. Seine

---

[537]) N. Th. II, 507—8.
[538]) IX, 1307—8.
[539]) VI, 411—12.
[540]) VIII, 501.
[541]) III, 319—21.
[542]) VIII, 613—16.
[543]) V, 13—14.
[544]) IX, 1393—94; s. auch VIII, 552.

Ausdrucksweise wird diktiert von dem Willen nach entsprechender originaler Gestaltung, und damit trennt sich Young grundsätzlich von der klassizistischen Auffassung von dem Wesen der Poesie.

Durch die Aufnahme von Wörtern und Eigenheiten der Alltagssprache in die Poesie und durch die starke Reaktion auf die pretiöse Diktion der Klassizisten, durch seine realistische und derbe Ausdrucksweise wird Young zum direkten Vorläufer Wordsworths, in dessen Theorie, daß im Wesentlichen kein Unterschied sein dürfe zwischen Prosa und der Sprache des Dichters und in dessen Verlebendigung des toten Sprachgutes durch den Wortschatz der unteren und mittleren Stände, die Reaktion der Romantik auf die pseudoklassizistische Sprachkultur ihren Höhepunkt fand[545]).

IV. KAPITEL: Metrum.

Mit der genormten Sprachkultur des Pseudoklassizismus verband sich die metrische Beengung durch das heroische Reimpaar, in das Popes Vervollkommnung der Form eine fast restlose Übereinstimmung von Satzschema und Versschema hineingebracht hatte. Diesem, das Individuelle mißachtende Ideal des rein Formalen mußte jede persönliche und eigenwillige Gestaltung unterworfen werden. Es kam weniger darauf an, was gesagt, sondern wie es gesagt wurde. Die innere Wertung trat hinter die formale zurück. Mit der Romantik vollzog sich nun eine Schwerpunktsverlagerung. Das Wesen und die Dynamik des Inhaltes bestimmten die Form, was die fast restlose Aufgabe des "heroic couplet" bedeuten mußte, in dessen gleichmachende Schablone von den Klassizisten die verschiedensten Stoffe gefaßt wurden. Die Wahl des freier zu handhabenden Blankverses war ein bedeutender Schritt von dieser abstumpfenden Mechanik zur lebensvollen Gestaltungsfreiheit der Romantik. Man hatte für die Auffassung, daß die Kunst nicht an eine einzige Form gebunden sein könne, ein ideales Vorbild an Milton, der den Blankvers im "Paradise Lost" zum Träger echt dichterischen Ausdrucks gemacht hatte. Auf ihn konnte sich John Philips stützen, ihn ahmte J. Thomson nach, der auch das Verdienst John Philips, in "rhyme-unfetter'd verse" zu schreiben, gebührend hervorhob[546]). Auch Prior wandte

---

[545]) Barstow: "Wordsworth's Theory of Poetic Diction". Legouis et Cazamian a. a. O., S. 960 ff.

[546]) "Philips facetious hard the second thou
Who nobly durst, in rhyme-unfetter'd verse
With British freedom sing the British Song.".
Thomson: Autumn V, 639—41. Text von 1730.

sich im Vorwort zu "Salomon" gegen den Reim, wenn er auch seltsamerweise nicht die Konsequenz daraus zog und im heroischen Reimpaar weiterdichtete, was er "to dance in fetters" nennt. Milton ist für Young das Ideal, und auch das Beispiel Thomsons mag ihn zu der Wahl des Blankverses bestimmt haben. Aber ihm war es vorbehalten, nicht nur äußerlich nachzuahmen, sondern auch das Grundlegende, was gegen den heroischen Vers sprach, herauszustellen. In den "Conjectures" fordert er in erster Linie vom Dichter Selbsterkenntnis und das Voranstellen der eigenen Individualität. Da die Individuen voneinander verschieden sind, bedingt das auch die Freiheit zu individueller und originaler Gestaltung der Form. In die Praxis übersetzt er das durch die Ablehnung des "heroic couplet", dessen "childish shackles and tinkling sounds" ihm besonders zuwider sind, und setzt sich restlos für den Blankvers ein: "What we mean by blank verse is verse unfallen, uncursed, verse reclaim'd, reenthron'd in the true language of the gods: who never thundered nor suffered their Homer to thunder in rime . . . . . I wish the nature of our language could bear its entire expulsion"[547]). Der Dichter schrieb diese Ausführungen erst 17 Jahre nach Erscheinen der ersten Nacht nieder. Aber die Anwendung des Blankverses in den N. Th. zeigt, daß die praktische Absage des Dichters an das pseudoklassizistische Vergnügen der überwundenen Schwierigkeit[548]) sich schon früher kundgetan hat und läßt so die "Conjectures" gewissermaßen als das literarische Testament des Dichters erscheinen. Die Wandlung Youngs vom Pseudoklassizismus zu den neuen Tendenzen in der Kunst deutete sich schon 1728 an, als der Dichter sich im Vorwort zur Ode "The Ocean" zugunsten der Befreiung vom Reim aussprach. Der Blankvers ist also nicht nur eine rein äußerliche Erscheinung in den N. Th., sondern, von unserem Dichter zwar in der Form von Milton übernommen, der Ausdruck einer neugearteten Kunstauffassung. Die Unzulänglichkeit des Pseudoklassizismus, im "heroic couplet" den unterschiedlichen Inhalten die würdige Gestalt zu geben, wird ihm klar, er fühlt das Bedürfnis nach Kongruenz des Stoffes mit der Form. Herbert Croft hat das sehr gut erfaßt, wenn er sagt: "This is one of the few poets in which blank-verse could not be changed but with disadvantage. The wild diffusion of the sentiments and the disgressive sallies of imagination would have been compressed and restrained by confinment to rhyme."[549])

Croft ist allerdings nur darin beizustimmen, daß der Blankvers eine innere Eignung für die N. Th. besitzt; aber Young vermochte nicht ganz, Wollen und Können in Einklang zu bringen. Er konnte

---

[547]) Brandl: E. Youngs "Conjectures", S. 463—64.
[548]) Vergl. Thomas a. a. O., S. 463, 64.
[549]) Johnson's Lives a. a. O., S. 395.

sich auch im Blankvers nicht ganz befreien von den Fesseln des "heroic couplet". "No wonder, then, that Young never learned to write good blankverse. In his thirty years of practice he had acquired admirable dexterity in handling the heroic couplet, but his fingers had become so adapted to the material with which they worked that they involuntarily shaped the new product with the old touch. . . . . Young was too old to gain facility in the free, new measure."[550]) So ist auffallend die fast regelmäßige Setzung der Cäsur nach dem 2. oder 3. Takte. Diese Art Cäsur geht auf den heroischen Vers zurück, wo die Einschnitte fast ausnahmslos in der Mitte liegen. Es ist ein Hauptfehler Youngs, nicht häufiger abzuwechseln und in vielen aufeinanderfolgenden Versen die gleiche Cäsur zu setzen, wodurch sich die oft geradezu ermüdende Monotonie seiner Verse erklärt. Besonders auffallend ist das in der 6. Nacht.

Die Gewohnheit im "heroic couplet" Vers- und Satzende ausklingen zu lassen, streift er auch im Blankvers nicht ganz ab, und oft fällt auch diese Übereinstimmung viele Verse hindurch zusammen.

Young versteht es nicht, das „Erbe Miltons" in vollem Umfang anzutreten, und es sind nur wenige Freizügigkeiten, die er sich erlaubt. Am häufigsten sind es die Taktumstellungen im ersten Versfuß, deren er sich bedient, wo er statt des Jambus einen Trochäus setzt[551]).

Er machte auch nur wenig Gebrauch vom Enjambement, das die Einförmigkeit des regelmäßigen Versflusses so wohltuend unterbricht. Einen Fortschritt aber gegenüber Thomson zur freieren Hervorhebung des Verses bedeutet es, wenn der Dichter, um einen besonderen Eindruck zu vermitteln, einen kürzeren Vers einstreut. Er wendet dieses Verfahren aber nur selten an, im ganzen Gedicht nur viermal. Ebert vergleicht diese stockende Versifikation mit einer unvermuteten Pause in der Musik, die, je seltener, einen desto stärkeren Eindruck erzielt[552]). Im Gegensatz zu Thomson, der den einzigen unvollständigen Vers in den "Seasons" in päterer Überarbeitung durch die regelmäßige Ausfüllung abschwächt[553]), hat Young sogar einen Vers um der Wirkung willen später verkürzt. Ursprünglich lauteten die Verse N. Th. II, 254—255:

> "How will you weather an eternal Night,
> Where such Expedients fail? — where Wit's a fool."

---

[550]) Havens: Influence of Milton, S. 150/51.
[551]) Vergl. Clages: Der Blankvers in Thomsons "Seasons" und Youngs: "Night Thoughts". S. 32—33.
[552]) Ebert, Anm. zu N. Th. II, 255.
[553]) Vergl. Anwander a. a. O., S. 115.

später läßt er es aber bei der ersten Frage bewenden:

"How will you weather an eternal Night[554]),
Where such Expedients fail? — — — — —"

Durch diese Stockung wird gewissermaßen das Schweigen Lorenzos ausgedrückt, der unter dem Eindruck des Gesagten keine Antwort zu geben weiß. Auch für den Leser soll damit eine Pause der Besinnlichkeit eingeschaltet sein. Solcherart Verkürzungen zeigen noch die Verse N. Th. IV, 55; IV, 258; IX, 2170.

Aus vorstehender Betrachtung geht also hervor, daß Young mit der Wahl des Blankverses sich loslöst aus den Klammern pseudoklassizistischer Versvorschrift und so dem Freiheitsbestreben der Romantik entgegenkommt, in der Behandlung des Blankverses selbst aber den Einfluß des "heroic couplet" nicht ganz ausschalten kann. Die wenigen Freiheiten, deren er sich bedient, sind zwar als Versuche zu eigenwilliger Gestaltung zu werten, stehen aber in keinem maßgebenden Verhältnis zu dem meist angewandten, regelmäßigen Bau der Verse, in denen noch sehr der klassizistische Rhythmus durchklingt.

[554]) Thomas a. a. O., S. 411, Anm. 3.

III. Teil: Zusammenfassung

I. Teil: Innere Form.

A. Stoffwahl und Inhalt im allgemeinen.

Youngs Thema ist gedanklicher Natur. Es enthält Reflexionen über Leben, Tod und Unsterblichkeit. Ausgangspunkt ist der persönliche Kummer über den Tod seiner Angehörigen. Dadurch mischt sich Gedankliches mit Gefühlsmäßigem. Die N. Th. sind bewußt eine reflektierende Dichtung und in ihren Grundlagen antirationalistisch. Der Dichter betritt hiermit literarisches Neuland. Christliche Gläubigkeit, Gemüt und Phantasie sind das Wesentliche. Damit sind die N. Th. als romantisch zu werten.

B. Die dargestellten Dinge im besonderen.

1. Kapitel: Natur.

1. Abschnitt: Bereich der in Betracht gezogenen Natur.

Speziellere Darstellungen der uns unmittelbar umgebenden Natur sind spärlich. Young sieht die Natur mehr als Allnatur, denn in ihren Einzelerscheinungen. Diese kosmischen Betrachtungen gehören nicht mehr dem Klassizismus an. In der Anbahnung des Verständnisses für die wilde Natur, in der Wiedergabe einiger unheimlicher, fast dämonisch anmutender Naturbilder, in der Schilderung eindrucksvoller Naturkatastrophen, wie des Weltunterganges und des Erdbebens bei der Kreuzigung Christi, deutet sich das Verständnis für die Natur in ihren Einzelerscheinungen der kommenden Romantik nur an, wogegen die Nacht und ihre Erscheinungen typisch romantische Gegenstände sind.

Der Pseudoklassizismus macht sich bemerkbar in der auffallenden Liebe zur idyllischen und kultivierten Natur, in der Abneigung gegen Meer und Gebirge und in dem Unverständnis für die Tierwelt.

2. Abschnitt: Art der Behandlung.

Es machen sich beide Richtungen nebeneinander geltend. Romantisch ist die Wiedergabe der Naturstimmung, das subjektive Erlebnis, in dem der Dichter seine eigene seelische Empfindung in der Natur wiederfindet oder die Natur aus der eigenen seelischen Stimmung heraus betrachtet, die Beseelung der Natur mit Mystischem und Phantastischem. Klassizistisch ist der Dichter in der Beschränkung der Darstellung auf das Allgemeine und Offensichtliche ohne Lokalfarbe, in der summarischen Aufzählung der Gegenstände statt spezielleren Eingehens auf einen einzelnen, in der Übernahme klassischer Vorlagen und in den sie nachahmenden Formulierungen, in der Verwendung von Naturgegenständen und -erscheinungen zu äußerlichem Schmuck der Sprache in Vergleichen und Bildern und zu galanten Schmeicheleien, in der pretiösen Wiedergabe der Natur ohne Rücksicht auf Naturtreue und letztlich auch in den Anklängen an die Schäferpoesie. Ein besonderer Einfluß des Höfischen macht sich geltend in der Personifizierung von Naturerscheinungen als königliche Hoheiten in glänzendem Ornat und umgeben von prunkvollem Hofstaat.

II. Kapitel: Personendarstellung.

1. Abschnitt: Selbstdarstellung.

Das Intimste des Dichters wird geoffenbart: sein melancholisches Gemüt, seine Sehnsucht nach Ruhe und Einsamkeit, sein Schmerz über den Verlust seiner Lieben, die geheimsten Träume seiner Hoffnung auf ein Jenseits, ernste Religiosität und kindliche Gläubigkeit, Reue über seine Fehler und die gewaltige Erschütterung, die ihn erfaßte, als der Tod ihn selbst berührte. Wir werden bekannt mit den äußeren Geschehnissen seines Lebens; er erzählt von seiner Krankheit, seinem Alter, von seiner Zurückgezogenheit von dem Treiben der Welt, von seinen vergeblichen Bemühungen um die Hofgunst, von dem Tod seiner Gattin, Tochter und Freund, die ihn einsam zurückgelassen haben.

Dieses Offenbaren des Subjektivsten, die individuelle und sentimentale Schilderung seiner selbst entsprechen der gefühlsbetonten Einstellung des Vorromantikers.

2. Abschnitt: Darstellung anderer Personen.

Klassizistisch ist die Namengebung. Lorenzo, Philander, Narcissa, Florello sind klassizistische Allgemeintypen. Eine Individua-

lisierung ist angebahnt, indem der Dichter Personen des eigenen Lebenskreises schildert, doch ist sie nicht soweit geführt, daß diese Gestalten den Charakter von Einzelpersönlichkeiten erhalten hätten.

Bemerkenswert ist die Einführung des Kindes in die Dichtung. Der Klassizismus hatte kein Verständnis für das Kind. Erst die Romantik fand einen Blick für die Kinderpsyche.

III. Kapitel: Weltanschauung.

1. Abschnitt: Gott.

Youngs Gottesauffassung ist antirationalistisch. Gott ist ein persönliches Wesen. Streng betont ist der Gegensatz zum Deismus. Gott ist Wunderwirker, Erhalter und Richter. Young ist bibelgläubig.

Romantisch ist Youngs Gottesauffassung, indem er Gottes Wesen in alles hinein gegossen sieht. Das ist kein Pantheismus, es ist christliche Mystik; denn Gott ist ein persönliches Wesen. Gefühl, Phantasie, Innerlichkeit und Glauben gehören wesentlich zur Gottesdarstellung Youngs. Grenzenlosigkeit, Ewigkeit, Geheimnis, Gerechtigkeit, Allmacht sind die Eigenschaften Gottes, am tiefsten aber ist die Liebe. Youngs Gottesbild ist das eines christlichen Romantikers.

2. Abschnitt: Schöpfung.

1. Teil: Unbeseelte Schöpfung.

Von den wissenschaftlichen Entdeckungen ausgehend, mit deren Erwähnungen der Dichter sich selbst schmeichelt und dem Zeitgeschmack Rechnung trägt, zieht des Dichters Phantasie die weitesten Kreise. Sie läßt Weltsysteme entstehen, von denen die Wissenschaft keine Ahnung hat. Es spricht darin die Vorliebe der Romantik für das Unendliche, Unbegrenzte. Bei der Darstellung dieser Welten spielen platonische Ideen eine gewisse Rolle.

Die Kräfte, die das Weltall zusammenhalten, erscheinen ihm trotz der vorhergehenden wissenschaftlichen Betrachtung unter dem Begriff der Liebe.

Die stufenweise Ordnung der Natur, die auch in der klassizistischen Literatur (Pope; Shaftesbury vom ästhetischen Standpunkt aus) geschildert wird, erfährt eine Umwandlung in romantischem Sinn. Das Wesentliche darin ist das dynamische Moment. Alles ist in Bewegung und Bestreben, sich von der niederen Daseinsstufe

zu einer höheren zu entwickeln. Die Kraft ist die Liebe zur Vereinigung. Von diesem Trieb, sich zum Höheren zu entwickeln, ist auch der Mensch nicht ausgeschlossen. So erscheint widersprechend der wesentlichen Weltauffassung des Dichters, worin die unbeseelte Natur streng vom Menschen getrennt wird, die romantische Ansicht einer All-Natur.

Noch von einer anderen Seite sieht Young das Lebens- und Bewegungsprinzip der Natur. Überall ist Umlauf kein Tod; kein Atom geht verloren. Dieses dynamische Weltbild ist romantisch.

Der Sinn und Zweck des Weltalls wird in der Beziehung auf das Transzendente gefunden. Der Mensch soll hinter den Erscheinungen Gott erkennen. Um den Menschen zu Gott zu führen, sind Schönheit und Ordnung des Weltalls geschaffen. Zugleich ist es möglich, aus den Naturerscheinungen Kenntnisse zu ziehen für das moralische Verhalten des Menschen. Die Natur wurde geschaffen, um ihm zu dienen. Der Klassizismus, der in der Didaktik und diesem Utilitarismus liegt, wird romantisch verklärt durch die Einbeziehung des Religiösen; denn religiöse Erlebnisse sind es vorwiegend, die der Dichter aus der Allbetrachtung gewinnt.

2. Teil: Mensch.

Der Mensch ist der Mittelpunkt der ganzen Schöpfung. Alle übrige Natur hat den Zweck, ihm zu dienen, doch ist dies nicht in materialistischem Sinne aufzufassen. Seine Sehnsucht weist den Menschen zum Übernatürlichen, zu Gott. Seine Unsterblichkeit ist der Grund seiner hohen Stellung; sie vergöttlicht den Menschen. Im Gegensatz zum Rationalismus sieht Young die Gemütskräfte, Gefühl und Phantasie, dem Verstand ebenbürtig. Am stärksten betont er die Sehnsucht des Menschen, Sehnsucht nach Ewigkeit und Glück. Er sieht also im Menschen ebenfalls die Dynamik wie in der Natur. Dieser Trieb des Menschen läßt sein eigentliches Wesen erkennen: seine Unsterblichkeit und seine Berufung zu Höherem. Deshalb kehrt ständig die Mahnung wieder: "Man, know thyself". Von sich selbst aus gewinnt auch Young seine Ethik. Das Gewissen des Einzelnen ist seine Richtschnur zu moralischem Verhalten.

Youngs Weltanschauung ist romantisch; denn sie ist individualistisch und transzendent, sein Weltbild dynamisch.

IV. Kapitel: Geisteshaltung des Dichters.

Das Lebensgefühl des Dichters ist ein romantisches. Das zugrunde liegende Element ist die Sehnsucht, die in der Beschränktheit

alles Irdischen die Erfüllung nicht finden kann. Einerseits äußert sich dieses Gefühl als Unbefriedigtsein mit der Weltordnung, was in der Übersteigerung dieser Empfindung als Lust und Genuß am Traurigen um des Gefühles willen, als romantischer Weltschmerz erscheint, andererseits resigniert diese Sehnsucht, indem der Dichter im christlichen Glauben einen Ausgleich der Gegensätze zwischen Diesseits und Jenseits sucht und nun gemäßigt in stiller Wehmut die endgültige Auflösung der Disharmonie jenseits erwartet.

V. Kapitel: Stellung zu verschiedenen ethischen Fragen.

1. Familie.

Die Familie spielte in der Aufklärungszeit keine Rolle. Das Leben vollzog sich im Salon, Kaffeehaus und bei Hofe. Die Reaktion darauf ist die Wertschätzung des Familienlebens bei den Romantikern. Zugleich entsprachen die Empfindungswerte, die aus dem Familienleben gewonnen werden können, der gefühlsbetonten Lebensauffassung der Romantik. In der Schilderung des Familienlebens mit den Werten der Treue und Liebe weicht Young vom Klassizismus ab.

2. Freundschaft.

Der Freundschaft hat Young einen großen Teil der II. Nacht gewidmet. Treue, Vertrauen, Offenheit und Liebe sind ihre Grundlagen. Das tiefe persönliche Verhältnis von Mensch zu Mensch kannte der Klassizismus nicht. Die Werte, die daraus zu gewinnen sind, werden erst von der Romantik erkannt und gewürdigt.

II. Teil: Äußere Form.

I. Kapitel: Titelfassung, Vorworte und Widmungen.

Titelfassungen, Vorworte und Widmungen sind klassizistisch. Doppeltitel entsprachen dem Bedürfnis des Rationalismus nach Verallgemeinerung, zugleich schien dem Klassizismus ein einfacher Titel zu wenig sagend. Es dürfte darin ein didaktisches Element zu finden sein, zumal oft noch eine ausführliche Inhaltsangabe folgt. Dasselbe didaktische Element liegt den Vorworten zugrunde. Widmungen

waren die Nachahmung klassischer Gepflogenheiten. Horaz war das Vorbild; denn wie er wollte man durch schmeichelhafte Widmungen Mäcene gewinnen. —

II. Kapitel: Aufbau.

Youngs Nächte sind nicht zusammengefügt in straffem, geschlossenem Aufbau. Es sind fünf aneinandergehängte Stücke (Nacht 1—4; 5; 6—7; 8; 9). Auch innerhalb der einzelnen Nächte ist keine straffe Form gewahrt. Der Dichter wird vielfach weitläufig und abschweifend und geht sprunghaft von einem Gegenstand zum andern über. Lyrisches, Didaktisches, Satirisches, geschichtliche Reminiszensen, stehen bunt durcheinander. Auf formelle Schönheit und innere Ordnung legt der Dichter keinen Wert. Eine solche amorphe Struktur ist romantisch.

III. Kapitel: Sprache.

1. Abschnitt: Stil.

Die Milton nachahmende wuchtige Sprache Youngs steht nicht im Einklang mit der klassizistischen Forderung nach Leichtigkeit und Formenglätte. Es liegt der dynamische Charakter des Barock darin, der ja der Gefühlsintensität der Romantik ähnlich ist. Doch gelingt es Young manchmal, jene imponderabile Verve, die der Lyrik, die ja dem Wesen der romantischen Kunst am meisten entspricht, zu treffen. Klassizistisch ist seine Rhetorik.

2. Abschnitt: Sprachliche Einzelheiten.

Die Aufnahme von Ausdrücken aus der Alltagssprache und Neuschöpfungen widersprechen klassizistischen Grundsätzen. Dadurch kommt Young der romantischen Spracherneuerung entgegen.

Der übermäßige Gebrauch lateinischer Ausdrücke verträgt sich nicht mit klassizistischer Klarheit und Formenglätte.

Trotzdem zeigt sich Young noch stark verhaftet in klassizistischer Diktion.

IV. Kapitel: Metrum.

Mit der Wahl des Blankverses löst sich Young aus den Klammern pseudoklassizistischer Metrik. Er versteht es aber noch nicht, den Blankvers freiheitlich zu gebrauchen, und es klingt häufig noch ein klassizistischer Rhythmus durch.

Schluß: ERGEBNIS.

Die N. Th. erscheinen als das Werk eines Dichters, der sich innerlich losgelöst hat vom Klassizismus und aus eigenem Erleben seine Form findet. Die Herrschaft des Verstandes ist gebrochen, und das Gefühl wird der bestimmende Faktor. Urstimmungen und metaphysische Erlebnisse erwachen in ihm bei Betrachtung des bestirnten Nachthimmels und künden von der Naturverbundenheit der kommenden Epoche. Das Gefühl an sich wird genossen von der Hochflut der Begeisterung bis zu den Niederungen der Melancholie. Das ist ein wirklicher Dichter, wie ihn die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts sucht, ein "Vates", von der Gottheit inspiriert[555]).

Wie ein mächtiger Fluß, der an der Oberfläche sich mit Manchem vermischt und Treibholz aus dem Lande, durch das er fließt, mit sich führt, aber dennoch ungehemmt seinem Ziele zufließt, so geht Young trotz manchen klassizistischen Ballastes entschieden den Weg auf die Romantik zu. —

---

[555]) Tieghem a a. O., S. 38.

Literaturverzeichnis.

Aldine Edition of the British Poets: E. Young. London (George Bell and Sons) 1896.

Anwander, E.: Pseudoklassizistisches und Romantisches in Thomsons "Seasons", Leipzig 1930.

Baldensperger, F.: Young et ses nuits en France, Paris 1907.

Barnstorff, J.: Youngs Nachtgedanken und Einfluß auf die deutsche Literatur. Bamberg 1895.

Barstow Marjorie Latta: Wordsworth's Theory of Poetic Diction. New Haven, London 1917.

Beers, H. A.: A History of English Romanticism in the 18th Century, New York 1906.

Bentzel-Sternau: Nachtgedanken E. Youngs. Frankfurt 1825.

Birkhead, Edith: The Tale of Terror. Study of the Gothic Romance. London 1921.

Böhm, Hans: Gedankendichtung der Frühromantik. München 1925.

Bowen, Marjorie: Youngs "Night Thoughts". Essays by Dives Hands, ed. by Laurence Binyon C. R. W. IV. London 1928.

Brandl, Alois: E. Youngs "Conjectures on Original Composition". Bd. XXXIX, Jahrbuch d. Shakespeare-Gesellschaft, Berlin-Schöneberg 1903.

Brinkmann, Hennig: Die Idee des Lebens in der deutschen Romantik. Augsburg-Köln 1926.

Cazamian, Louis: L'Evolution psychologique et la Littérature en Angleterre. Paris 1920.

Christiany, Sigyn: Samuel Johnson als Kritiker. Leipzig 1931.

Clages, H: Der Blankvers in Thomsons "Seasons" und Youngs "Night Thoughts". Halle 1892.

Clark, Harry H.: A study of Melancholy in E. Young. Modern Languages Notes XXXIX. Baltimore 1924.

Clark, Kenneth: The Gothic Revival. London.

Crane, Ronald S.: Imititations in Spenser and Milton in the early 18th Century. Studies in Philology XV. Chapell Hill 1918.

Deutschbein, Max: Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921.

Doughty, O.: The English Malady of the 18th Century. Review of English Studies II. London 1926.

Doran, Dr. John: The Complete Works, poetry and prose, of the Rev. E. Young L. L. D. Revised and collated with the earliest editions. London 1854.

Draper, John W.: The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism. New York 1929.

Ebert, J. Arnold: E. Youngs: "Night Thoughts". Übersetzung mit Kommentar. Braunschweig 1768.

Eliot, G.: Essays and Leaves from a Note-Book, Worldliness and Otherworldliness. London u. Edinburgh 1857.

Elton, Oliver: Reason and Enthousiasm in the 18th Century. Vol. X. Milford 1924.

Fehr, Bernhard: Die engl. Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin-Neubabelsberg 1923.

Förster, Max: Englische Literatur und bildende Kunst in ihren Wechselbeziehungen. Berlin-Neubabelsberg 1925.

Hamelius, Paul: Die Kritik der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig 1897.

De Haas: Nature and the Country in English Poetry of the First Half of the 18th Century. Amsterdam 1928.

Haferkorn, Reinhard: Gotik und Ruine in der englischen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1924.

Havens, R. Dexter: The Influence of Milton on English Poetry. Cambridge 1922.

Havens, R. Dexter: Romantic Aspects of the Age of Pope. Publ. of the Modern Language Association of America. Vol. 27. New series 20.

Heeg, Bruno: E. Youngs Gedicht: "The Night Thoughts". Ehrenfriedersdorf 1901.

Hettner, H.: Geschichte der englischen Literatur von der Wiederherstellung des Königtums bis in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Braunschweig 1856.

Hübener, Gustav: Die stilistische Spannung in Miltons "Paradise Lost". Göttingen 1913.

Ibershoff, C. H.: Bodmer und Young. Journal of English and Germanic Philology. XXIV. Urbana 1925.

Joachimi-Dege, Marie: Die Weltanschauung der Romantik. Jena 1905.

Johnson, Samuel: Lives of the British Poets. Oxford 1905.

Kalkühler, Florine: Die Natur des Spleens in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1920.

Mc. Killop, A. D.: Richardson, Young and the "Conjectures on Original Composition". M. Phil. XXII. 1925.

Kind, J. L.: E. Young in Germany. New York 1906.

Knauss, Bernhard: Das Künstlerideal des Klassizismus und der Romantik. Reutlingen 1925.

Lange, Richard: E. Youngs Natursinn. Leipzig 1901.

Lechler, G. Victor: Geschichte des englischen Deismus. Stuttgart und Tübingen 1841.

Legouis et Cazamian: La Littérature Anglaise. Paris 1924.

Lovejoy, A. O.: Nature as Aesthetic Norm. Modern Language Notes XLII. 1927.

Michaelis: Eine Abhandlung über den Dichter Young. Königsberg 1868.

Mutschmann, Heinr.: Zur Psychologie des Verfassers der Nachtgedanken. Anglia Beibl. XXXII. 1922.

Müller, Karl: Rob. Blair's "Grave" und die Grabes- und Nachtdichtung. Jena 1909.

Novalis (Fr. v. Hardenberg). Sämtl. Werke herausgegeben von Ernst Kamnitzer, München 1924.

Quayle, Thomas: Poetic Diction. London 1924.

Ratzel, Friedr.: Über Naturschilderung. München 1911.

Reed, Amy L.: The Background of Gray's Elegy. New York 1924.

Reynaud, Louis: Le Romantisme. Paris 1926.

Reynolds, Myra: The Treatment of Nature in English Literature. Chicago 1909.

Richter, Helene: Geschichte der englischen Romantik. Halle 1914.

Schlegel, Friedrich: Pros. Jugendschriften. Herausgegeben von Minor. Wien 1882.

Schöffler, Herbert: Protestantismus und Literatur. Neue Wege zur englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1922.

Schücking, L. L.: Literatur und Familie zu Anfang des 18. Jahrhunderts in England. Festschrift für J. Hoops. Heidelberg 1925.

Shelley, H. C.: Life and Letters of E. Young. London 1914.

Spindler, R.: Die Alpen in der englischen Literatur und Kunst. Leipzig 1932.

Stephen, Leslie: History of English Thought in the 18th Century. London 1876.

Texte, J.: J. J. Rousseau et le Cosmopolitisme Littéraire. Paris 1895.

Thiel, R.: A critical Analysis of E. Young's "Night Thoughts". Berent 1890.

Thomas, W.: Le poète E. Young. Paris 1901.

Tieghem, Paul van: La Poésie de la Nuit et des Tombeaux en Europe au 18e siècle. Paris 1921.

Tieghem, Paul van: Le Préromantisme. Paris 1924.

Tumarkin, Anna: Die romantische Weltanschauung. Bern 1920.

Volpers, Friedr. Aug.: Die Psychologie der romantischen Weltanschauung. Leipzig-Reudnitz 1909.

Wackenroder: Briefe und Werke, herausgegeben von Fr. von der Leyen. Jena 1910.

Walzel, Oskar: Klassizismus und Romantik. Propyläen - Weltgeschichte, Band 7, Berlin 1933/34.

Wolf, Louise: E. Rowe in Deutschland. Heidelberg 1910.

PILGER
DRUCK

Lebenslauf.

Am 16. Januar 1909 wurde ich als Tochter des Reichsbahninspektors Karl Laux in Ludwigshafen a. Rh. geboren. Ich besuchte daselbst die Volksschule, danach die Höhere Mädchenschule und legte an der Mädchenoberrealschule (Elisabethschule) zu Mannheim im Jahre 1928 die Reifeprüfung ab.

Hierauf wandte ich mich dem Studium der Neuphilologie zu und immatrikulierte mich während der ersten 3 Semester in Heidelberg. Je ein folgendes Semester verbrachte ich in Paris und in Wien. Ich vollendete mein Studium an der Universität München, wo ich 1933 das Staatsexamen mit Erfolg bestand. Im Jahre 1935 legte ich ebenda meine philosophische Doktorprüfung ab. Die Prüfungsfächer waren Englisch, Französisch und Geschichte.